تاریخ رئالیسم

پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز

بوریس ساچکوف

ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی

تاریخ رئالیسم

(پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز)

بوریس ساچکوف

ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی

بازانتشار: کتابخانه «به سوی آینده»

فهرست مطالب:



رئالیسم و واقعیت

روند خلاقیت در هنر– این مهم‌ترین فعالیت معنوی بشر– مستلزم اندیشیدن بر اساس تخیل است. طبیعت ادراک حسی انسان طوری است که این تخیلات در پی تأثیرات جهان خارج بر ذهن هنرمند، پدید می‌آیند.

حتی در جایی که هنرمند چیزی ابداع می‌کند که به‌گمان خودش از مرزهای عین‌نمایی نیز درمی‌گذرد، در واقع، کاری نمی‌کند مگر تجدید سازمان و بازآفرینی اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن کلی، که ما آن‌را واقعیت می‌نامیم.

وقتی **هی‌یرونیموس بوش**[۱] تابلوی «**وسوسه‌ی سن‌آنتوان**»[۲] را می‌کشید، ضمن ترسیم شیاطینی که از دوزخ خارج می‌شوند تا به زاهدی که در حجره‌اش نشسته است حمله کنند، از مصالحی سود جست که واقعیت به‌فراوانی در اختیارش قرار داده بود. شیطان‌ها و دیوها که شکیبایی و ایمان زاهد گوشه‌نشین را می‌آزمودند، برخلاف شکل ظاهر غیرطبیعی‌شان، در واقع، از ماده‌ای کاملاً عادی ساخته شده بودند. بوش، در وجود این شیطان‌ها و دیوها، فقط عناصر

۱. Hieronymus Bosch

۲. Temptation of St. Anthony

مرئی موجودات طبیعی و اشیاء ساخته‌شده‌ای را درهم آمیخت که هر روز در اطراف خود می‌دید. او فقط ابعاد طبیعی آن‌ها را تغییر داد، بخش‌هایی از اندام‌های موجودات زنده را به‌طرز شگفت‌انگیزی با هم ترکیب کرد و اشیاء معمولی نظیر ماهی‌تاوه و دیگ‌چه، چاقو و کلاه‌خود را به دم حشرات و شاخک‌های آن‌ها وصل کرد، حیوانات را با بدن عنکبوت و ملخ مجسم کرد و این دیوها را زره‌دار کرد، به این مخلوقات خیال سرکش خود، عواطف انسانی بخشید، شیطان‌های جهنم را مجبور کرد که هم‌چون شوخی‌کنندگان کین‌توز رفتار کنند. بدین‌سان نقاشی‌های او از این لحاظ که در وهله‌ی نخست مغایر تجربه‌ی روزانه‌ی زندگی به نظر می‌رسند و انسان را به شگفت وا می‌دارند، در واقع، به‌طرزی کاملاً طبیعی، با نظام ارزش‌ها و مفاهیم عصر او جور درمی‌آیند.

نقاشی‌های خیالی **کالو**[۳]، یا مجموعه‌ی تابلوهای «**کاپریشو**»[٤] اثر **گویا**[٥]– آثاری که هنرمند آگاهانه و عمداً آن‌ها را از قید تشابه با واقعیت رهانید– با وجود این، بر پایه‌ی عناصری از تأثیرات فکری، عاطفی و بصری مبتنی بود که به‌طور عینی از واقعیت سرچشمه گرفته است.

حتی وقتی انسان اولیه می‌کوشید صفات خداوندی به ثمرات تخیل خود بدهد و شناخت و مفهومی‌را که از خدا داشت به‌یاری هنر بیان کند، ضمن زنده نمایاندن مخلوق خیالی‌اش، نمی‌توانست از حدود این کره‌ی خاکی فراتر رود. نگاه ژرف‌بین، می‌تواند عناصر بنیادی مفاهیم واقعی جهان را که در ذهن بشر به‌شکل بت‌ها و توتم‌های انسان‌های اولیه، خدایان غول‌آسا و قهار تمدن‌های گذشته، نمادها و صورتک‌های شعائر دینی منعکس می‌شوند بشناسد. گذشته از این، حتی هنری«انتزاعی» مانند آرایش، بر ترکیب هندسی شکل‌هایی مبتنی است که رابطه‌ی عینی اشیاء، یا جانوران و گیاهان قراردادی و یا ترکیب هر دو را منعکس می‌کنند.

جالب توجه این‌جاست که **وینتروپ سارجنت**[٦]، **آندریو رتچی**[٧] و **رجینالد ویلنسکی**[٨] تئوریسین‌های هنر انتزاعی، و پیش از آن‌ها **واسیلی کاندینسکی**[٩] پدر نقاشی انتزاعی، کوشیدند این جریان هنر مدرن را با ابزار این عقیده توجیه

---

[۳]. Callot

[٤] . Caprichos

[٥]. Goya

کنند که پرده‌ی نقاشی هنرمند انتزاع‌گرای، آخرین کشفیات فیزیک هسته‌ای را منعکس می‌کند و بدین‌وسیله به ماهیت جهان راه می‌یابد. بدین‌سان، این مخالفان متقاعدشده‌ی واقعیت، مجبور شدند واقعیت را به حمایت از تئوری‌های هنرشناسانه‌ی خویش فرا خوانند، زیرا فیزیک هسته‌ای و تبدیل انرژی، ذره‌ذره، به‌همان اندازه واقعی هستند که درخت و میوه، کوه‌ها و ساختمان‌ها، مردم و گل‌ها و هرچیز دیگری که نقاشان اصیل ترسیم کرده‌اند، و مدافعان هنر انتزاعی، این‌چنین بی‌پروا سرزنش و به تجربه‌گرایی کور متهم‌شان می‌کنند. این پناه بردن به جهان ذرات و به واقعیتی که نامریی ولی قابل درک برای ذهن بشر است، البته، فریب محض است. میان استفاده‌ی اختیاری از رنگی که روندهای درونی دنیای ذرات اولیه را نشان دهد، و واقعیت اصیل، همان‌گونه رابطه‌ای وجود ندارد. ولی ماهیت استدلال‌های حامیان هنر انتزاعی برای توجیه تئوری‌هایشان، شایان تذکر است: آن‌ها ضمن مبارزه با واقعیت، تسلیم آن می‌شوند.

هنر اصولاً علاقه‌ای به بازنمایی کردن شکل ظاهری واقعیت ندارد. هدف از آفرینش کار هنری، این نیست که عکسی از واقعیت تهیه شود. آفریده‌های هنر، تفاوت بسیاری با اشیاء دنیای خارج دارند، چون هنر ضمن جذب مفاهیم و تأثیرات مشتق از واقعیت، دنیای درونی انسان، تجاربش، شخصیت و تلقی‌اش از جهان خارج را هم منعکس می‌کند. هنر، به‌مثابه‌ی شکل خاصی از فعالیت معنوی و فکری بشر و نمایش نیرومندی از قدرت‌های خلاق آدمی، با این‌که درنهایت از واقعیـت مشتق می‌گردد، تا اندازه‌ای، از آن مستقل است. گوته[۱۰]، وقتی به این رابطه‌ی غنی و پیچیده‌ی دیالکتیکی میان واقعیت و هنر اشاره می‌کرد، در واقع، از آگاهی بی‌کرانی برخوردار بود. گوته، ضمن مشاجره‌ی قلمی با دیدرو[۱۱] که هدف هنر را تا حد نمایش بی‌کم و کاست پدیده‌های طبیعی پایین می‌آورد، این‌طور می‌نویسد:

---

[٦].Winthrop Sargeant

[٧] .Andrew C. Ritchie

[٨].Reginald H. Wilenski

[٩] .Vassili Kandinsky

[١٠] .Goethe

[١١].Diderot

«هنر نمی‌کوشد که از هر لحاظ با طبیعت رقابت کند، بلکه همواره در سطح پدیده‌های طبیعی حرکت می‌کند. با وجود این، هنر، از عمق و قدرت خاص خود برخوردار است. عالی‌ترین جنبه‌های این پدیده‌های سطحی را تسخیر می‌کند، آن‌چه را که در آن‌ها کامل است – کمال منطقی ابعاد، اوج زیبایی، فضیلت معنا و هیجان‌های ظریف – آشکار می‌کند.

«ما طبیعت را چنان می‌بینیم که مستقلاً عمل می‌کند؛ هنرمند، به‌مثابه‌ی یک انسان و از جانب انسان، عمل می‌کند. از آن‌چه طبیعت به ما پیشکش می‌کند، ما فقط بخش کوچکی را به زندگی خود راه می‌دهیم، بخشی که ارزش طلبیدن دارد و لذت‌بخش است؛ آن‌چه هنرمند در اختیار انسان می‌گذارد، باید کاملاً برای حواس ما ملموس و لذت‌بخش باشد، تماماً شادی‌آور و آرامش‌بخش باشد، غذای روح را فراهم کند، سراپا آموزنده و تلطیف‌کننده باشد؛ هنرمند، از طبیعتی که او را آفریده، سپاس‌گزار است و بدین‌سان، طبیعت دیگری بر آن می‌افزاید، طبیعتی که زاییده‌ی احساس‌ها و اندیشه‌هاست، طبیعتی که به‌دست انسان به کمال رسیده است.

«ولی اگر تمامی‌مسایل به این‌گونه باشند، نابغه، هنرمند حرفه‌ای، باید موافق قوانین و قواعدی عمل کند. که خود طبیعت تجویز می‌کند، قوانینی که تضادی با طبیعت ندارند، و نشان‌دهنده‌ی مایه‌ی بی‌کران هنرمند هستند، چون هنرمند فقط به یاری این قوانین است که چگونگی شناخت و استفاده از مایه‌ی استعداد خویش و ثروت‌های بی‌پایان طبیعت را می‌آموزد.»[۱۲]

واقعیت، زیر ساخت هر تخیلی است. این، طبیعی است، زیرا هنر زبان ویژه‌ای است که بشر از دوران باستان بدان سخن گفته است، و همان‌طورکه واژه نمی‌تواند بدون مفهوم مشابهی باشد، هنر واقعی هم نمی‌تواند تخیل را از مضمون، یعنی از رابطه‌اش با آن‌چه که عیناً وجود دارد، چه در عرصه طبیعت و چه در عرصه‌ی اندیشه و احساس بشر – که به اندازه‌ی دنیای مادی، بخشی از واقعیت است– محروم کند.

[۱۲] Johann Wolfgang von Goethe , "Diderots Versuch über die Malerei" inSammtliche Werke, Bd.۳٤, Leipzig, S.۱۰۰-۰۱

هنر، درسراسر تاریخ، یار باوفای انسان بوده است، و پیش‌رفت و تکاملش با پیش‌رفت و تکامل فکر بشر همگام بوده است. به همین‌علت است که هنر هرگز نمی‌تواند وسیله‌ای برای پرکردن ساعات فراغت، منشأ لذت بی‌قید وبند یا وسیله‌ی ارضای نیازهای صرفاً هنرشناسانه باشد. هنر، درست از همان آغاز و از لحظه‌ای که به ظهور رسید، وظیفه‌ای دوگانه داشت: وظیفه‌ای در شناخت و وظیفه‌ای در زیبایی‌شناسی، که این هر دو، با هم متحد و از یک‌دیگر جدائی‌ناپذیرند.

نخستین نمونه‌های باقیمانده‌ی نقاشی‌های غاری، صحنه‌های شکار که با دقت و رسانندگی قابل ملاحظه‌ای کشیده شده‌اند، این دو جنبه‌ی هنر را یک‌جا در خود دارند. هنرمندان اولیه، در جریان آفرینش این آثار، باید خود را تسلیم قدرت و جذابیت شادی‌آور خط و رنگ کرده باشند و تخیل‌ها و تأثیراتی را که از روحشان لبریز شده بود به روی سنگ خارای تسلیم‌نشدنی نقش زده باشند. احتمالاً، این هنرمندان ناشناخته، یگانه هنرمندانی نبودند که تحت تأثیر آفریده‌های خود قرار گرفته باشند. می‌توان چنین تصور کرد که خویشاوندان پشمالوی آن‌ها در قبیله نیز از تابندگی هنر دوران سیاه قبیله‌ای پیش از تاریخ لذت می‌برده‌اند. نقاشی‌های غاری، هم‌چنین، جزئی از جادوی مراسم مذهبی مربوط به کار یا جادوی امان‌خواهی بودند: توسل به نیروهای سیاه و تهدیدکننده‌ی زمین و آسمان که در زندگی قبیله‌ای مؤثر بودند. جورج تامسون[۱۳] متخصص معاصر فرهنگ پیش از تاریخ، می‌نویسد:«استرالیایی‌ها عادت دارند که صخره‌ها و غارها را با پیکره‌های انسان‌ها و جانوران تزیین کنند...»

«پیکره‌های انسان‌ها از هر دو جنس هستند، و در نمایش مشخصات جنسی زنان، اغراق شده است. جانوران و گیاهان، تا آن‌جا که شناخته شده‌اند، از انواع خوراکی هستند– کانگورو، مارمولک و میوه‌های نالگو...

«برای تفسیر این نقاشی‌ها می‌توانیم به خود بومیان که هنوز هم در جشن‌هایشان از آن‌ها استفاده می‌کنند، مراجعه کنیم. در آغاز فصل باروری جانوران، این تصاویر را از نو نقاشی می‌کنند و یا دستی به روی آن‌ها می‌کشند تا باران بیاید یا این جانوران نقاشی‌شده زاد و ولد کنند. بدین‌سان، فراوانی کانگورو و میوه‌ی نالگو تضمین می‌شود و زنها

---

[۱۳] .George Thomson

بارور می‌گردند.»[۱۴] تامسون با اشاره به برخی ویژگی‌های مشترک میان هنر قبیله‌ی **بوشمن**[۱۵] و نقاشی‌های غاری دوران **پالئولیتیک علیا** در فرانسه و اسپانیا می‌افزاید: «تشابه آن‌چنان زیاد است که بعضی از صاحب‌نظران،آن‌ها را کار افراد معینی می‌دانند... اکنون تماس باستان‌شناسان توافق دارند که هدف اصلی این نقاشی‌ها، جادو بوده است.»[۱۶] او درباره‌ی تکوین هنر چنین می‌گوید: «هنر، از بطن مراسم مذهبی ریشه می‌گیرد. به‌طور کلی، این حکمی‌است که هیچ پژوهنده‌ی جدی نمی‌تواند انکارش کند.»[۱۷]

بدین‌سان، در سپیده‌دمان تاریخ، هنگامی‌که ذهن بشر نخستین بار از تخیلات هنری آگاه می‌شد، می‌بینیم که دست تجربه‌ی اجتماعی به میان می‌آید. اشتیاق هنرمند بدوی به‌بیان تأثیرات زندگی‌اش، دوش به دوش تلاش در جهت شناخت و تبیین زندگی به پیش می‌رود.

این ویژگی پُرارج هنر، که از همان آغاز وجود داشته است، همان چیزی است که هنر را به‌صورت یک تاریخ بزرگ یعنی تاریخ نژاد بشر در می‌آورد که به‌شکل کلمات، نقش‌های مرمرین یا نقاشی‌های گوناگون توسط مورخان پیشگام بی‌شماری بیان شده است که رویدادها و روح تمدن‌های گذشته را به‌مراتب کامل‌تر از کاغذهای پوستی که قوانین و فرمان‌های حکام بر آن‌ها ثبت شده است، یا بقایای خاموش فرهنگ مادی را که باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران برای ما تفسیر می‌کنند، ضبط کرده‌اند.

ما باز هم می‌توانیم اندیشه‌ها و احساس‌های شهروندان دولت‌شهرهای یونان یا روم را در پرتو تراژدی‌های **آشیل**[۱۸]، طنز بی‌امان **آریستوفان**[۱۹] و غزل‌های تکان‌دهنده‌ی **کاتولوس**[۲۰] درک کنیم. استپ‌های سبزه‌پوش روستاهای حوضه‌ی

---

[۱۴].George Thomson/ Studies in Anclent Greek Sociely .The Prehistoric Aeqean / London / ۱۹۵٤/ PP.٥٣-٥٤.

[۱۵].Bushman

[۱٦].Ibid./PP. ٥٤-٥٥.

[۱۷].Ibid./ P. ٤٦٣.

[۱۸].Aeschyius

[۱۹].Aristophanes

[۲۰].Catullus

رود دون، هزاران‌هزار بار بهار و پائیز دیده، و استخوان‌های روس‌ها، قپچاق‌ها و خزرها، سال‌ها پیش به خاک تبدیل شده‌اند، با وجود این طنین صدای جنگاوران روسی که با کلاهخودهایشان از رود دون آب برمی‌داشتند، و نویسنده‌ی ناشناخته‌ی **سرود سپاه ایگور**[۲۱]، آنرا به نسل‌های بعد سپرد، هنوز هم به گوش می‌رسد. اشعار سه‌بندی در **کمدی الهی**[۲۲] اثر دانته[۲۳]، و تابلوی **آخرین قضاوت**[۲۴] اثر **میکل آنژ**[۲۵]، نشان‌دهنده‌ی هیجان‌های شدید سیاسی شهرهای ایتالیا در زمانی هستند که اروپای سده‌های میانه به کشف میراث کهن ملت کوچکی توفیق یافته بود که در ساحل جنوبی شبه‌جزیره‌ی بالکان زندگی می‌کرد.

هنر و ادبیات، در سراسر حیات خود، تمام دگرگونی‌های را که در جریان تکامل توفانی بشریت، به وقوع پیوسته است، با دقت و حساسیت یک هواسنج ثبت کرده‌اند. زوال آرمان‌های انسان‌دوستانه‌ی **رنسانس**- که با پیدایش روابط اجتماعی بورژوایی به زیر پا گذاشته شد- در تراژدی‌های بعدی **شکسپیر**[۲۶]، در اندوه حکیمانه‌ی **دون‌کیشوت**[۲۷] و فلسفه‌ی اندرزآمیز تراژدی «**زندگی، رویا است**»[۲۸]، اثر **کالدرون**[۲۹] که ناقوس مرگ فرهنگ زنده و خوش‌بینانه‌ی عصر رنسانس را به صدا درآورد، منعکس گردید. طنز سیاه **سویفت**[۳۰] و مایه‌های غم‌انگیزی که عناصر لطیف سمفونی‌های **موتسارت**[۳۱]را تشکیل می‌دهند، همچون پیش‌درآمدی بر سده نوزدهم- «قرن آهن» با آن تضادهای شدت‌یافته‌ی اجتماعی‌اش- هستند.

---

[۲۱].The Lay of Iqor / s Host
[۲۲].Divine Comedy
[۲۳].Dante
[۲۴].Last Judgemt
[۲۵].Michelangelo
[۲۶].Shakespeare
[۲۷].Don Quixote
[۲۸].La Vida Es Sueno
[۲۹].Calderon
[۳۰].Swift
[۳۱].Mozart

تصویری که آثار هنری و ادبی از جهان ارائه می‌دهند، نسخه‌ی تماماً تقلیدی واقعیت نیست، و رنگ‌ها و رایحه‌های جهان را فقط به این‌علت در خود نگه‌داشته است که هنر، همواره، با جنبه‌های ماهوی طبیعت و زندگی بشر سرو کار داشته است. هر کار اصیل هنری، باید پیامی‌داشته باشد، این، شالوده و عنصر حیاتی هستی کار هنری است. تنها کاری که هنر می‌تواند بکند، این‌است که تابع انضباط بزرگ واقعیت شود ولی این بدان معنا نیست که هنر، همواره و در همه‌ی زمان‌ها، رئالیستی بوده است.

رئالیسم به‌عنوان شیوه‌ای خلاق، پدیده‌ای است تاریخی که در مرحله‌ی معینی از تکامل فکری بشر، زمانی که انسان‌ها نیاز مبرمی‌به شناخت ماهیت و جهت تکامل اجتماعی پیدا کردند، زمانی که مردم، نخست به‌طور مبهم و سپس آگاهانه، دریافتند که اعمال و افکار انسان از هیجان‌های سرکش یا نقشه‌ی الهی ناشی نمی‌شود بلکه از علت‌های واقعی، یا به‌بیان دقیق‌تر، از علت‌های مادی سرچشمه می‌گیرد، به ظهور رسید. شیوه‌ی رئالیستی در هنر و ادبیات، زمانی به ظهور رسید که افراد جامعه با وظیفه‌ی شناخت آن نیروهای ناشناخته‌ای مواجه شدند که عملکرد مکانیسم روابط اجتماعی را تعیین می‌کنند.

در نوشته‌های باستانیان، در هنر **گوتیک**[۳۲]، **باروک**[۳۳]، **روکوکو**[۳۴]، یا در آثار نویسندگان کلاسی‌سیست، نشانه‌هایی از واقعیت دیده می‌شود، ولی مطالعه‌ی حیات جامعه و زندگی افراد، با تمامی‌روابط پیچیده‌ای که دارند، فقط با پیدایش رئالیسم آغاز شد. آثار نویسندگان رئالیست پیشین نیز تصویر کاملی از زندگی جامعه، علایق و خواست‌هایی که در گذشته، اذهان مردمان متعلق به گروه‌ها و طبقات گوناگون اجتماعی را به خود مشغول می‌کرد، به انسان ارائه می‌دهند. این آثار نشان می‌دهند که آگاهی اجتماعی انسان چگونه تکامل یافت و مردمی‌که در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی زندگی می‌کردند چگونه با نظم اجتماعی ضدبشری آن در تضاد قرار گرفتند. از این میان، نویسندگان

---

[۳۲]. Gothic

[۳۳]. Baroque

[۳۴]. Rococo

رئالیست، حماسه‌ی عصر جدید را آفریدند. این نویسندگان، در بسیاری موارد ناآگاهانه، و صرفاً به مدد ترسیم عینی و هوشیارانه‌ی زندگی اطراف‌شان، شرارت‌های تمدن غیرمنطقی مالکان را محکوم کردند.

رئالیسم، راه خود را از عرصه‌ی زندگی روزانه آغاز کرد. ترسیم زندگی اجتماعی را می‌توان در فکاهیات، داستان‌های کوتاه طنزآمیز و موزون، و بعدها در داستان‌های عیاران که از بطن خروشان طغیان‌های توده‌ای، شورش‌های دهقانی و جنگ‌های خونین مذهبی در سده‌های شانزدهم و هفدهم سر برون آورده بود، مشاهده کرد. لیکن، این نه رئالیسم به‌معنای دقیق کلمه، بلکه پیش‌درآمدی بر رئالیسم بود.

ولی اندیشه‌ی تئوریک فلسفی نیز که با مسایل زندگی در آستانه‌ی عصر جدید دست و پنجه نرم می‌کرد و می‌کوشید خود را از قید تصورات روحانی که دین‌شناسی و فلسفه‌ی متکلمین در اذهان مردم فرو کرده بود برهاند، تازه به شناخت جهان به‌مثابه‌ی یک کل مادی نزدیک می‌شد.

دکارت[۳۵] با نظریه‌ی تفکیک‌ناپذیر بودن زندگی و تفکر، و **فرانسیس بیکن**[۳۶] که در حصول شناخت جهان، توجه خود را به اهمیت تجربه معطوف می‌کرد، اندیشه‌ی علمی‌را دستخوش تحولی انقلابی کرد، و راه را برای نفوذ در طبیعت اشیاء و امور جهان باز کردند.

آن‌ها با وجود ابتکار و دقتی که در حدسیات‌شان دیده می‌شد، تا اندازه‌ی زیادی، وابسته‌ی سطح تکامل اندیشه‌ی علمی‌عصر خود بودند. دوگرایی متعالی و برخورد مکانیستی، که جزو ذاتی نظرات دکارت درباره‌ی دنیای جانداران بود، او را از ارائه‌ی تصویر دیالکتیکی واقعیت باز داشت. معهذا، او با طرح مسئله‌ی تفکیک‌ناپذیر بودن زندگی و تفکر، پژوهش در باره‌ی روابط میان این دو را به حرکت درآورد. بیکن، هم‌عصر ارشد دکارت، از این استعداد برخوردار بود که نیاز اصلی اندیشه‌ی عصر جدید، یعنی نیاز به پژوهش **تحلیلی** واقعیت را درک کند.

---

[۳۵] .Descartes

[۳۶] .Bacon

الکساندر گرتسن[۳۷] در کتاب خود به‌نام «**چند گفتار در باب مطالعه‌ی طبیعت**»[۳۸] می‌نویسد اصل بنیادی فلسفه‌ی بیکن این‌است که «او از جزء، از آزمایش و مشاهده‌ی پدیده‌ها آغاز می‌کند و به تعمیم و مقابله‌ی هر آن‌چه که تاکنون به دست آمده است می‌رسد. تجربه در نظر بیکن، مشاهده‌ی انفعالی دنیای خارج و شرایط حاکم بر آن نیست. کاملاً برعکس، تجربه در نظر او کنش متقابل و آگاهانه‌ی تفکر و اشیاء دنیای خارج و فعالیت مشترک آن‌هاست، که بیکن آن‌ها را در جریان تکامل‌شان، مهار می‌کند، نه به فکر اجازه می‌دهد به نتایجی دست یابد که نابه‌هنگام باشند و نه به تجربه امکان می‌دهد که به‌شکل مجموعه‌ی مکانیکی یافته‌هایی باقی بماند که از«مراحل تحلیلی فکر» نگذشته باشد. هر اندازه تعداد کل مشاهده‌ها بیش‌تر و سرشارتر باشد، به همان اندازه، دقیق‌تر، می‌توان از طریق استقراء به اصول کلی رسید. ولی بیکن، که همیشه مردد و محتاط است، به محض کشف این اصول، می‌خواهد در جستجوی تعمیم یا توصیف، باز هم در بحر پدیده‌ها فرو رود.

«پیش از بیکن، آزمایش به‌طور تصادفی صورت می‌گرفت، و به‌عنوان اساس کار، حتی کمتر از حد معمول سنتی، مورد استفاده واقع می‌شد، تا چه رسد به نظاره‌ی عقلی. بیکن آزمایش را به عنصر ماهوی اصلی شناخت تبدیل کرد، به‌طوری که بعدها در سراسر تاریخ تکامل شناخت با آن همراه و مستلزم تصدیق دایمی‌شد، و به‌اتکای دقت انکارناپذیر و کلیت عینی‌اش، هم‌چون مهاری بود بر تمایل اذهان انتزاعی برای دست یافتن به فضای رقیق کلیت‌های متافیزیکی. بیکن به فکر انسان، به اندازه‌ی طبیعت باور داشت، ولی این باورش هنگامی بیش‌تر می‌شد که این هر دو را یک‌جا می‌دید، چون وحدت این دو را پیش‌بینی کرده بود. او بر آن بود که فکر، با تکیه بر تجربه، دوشادوش طبیعت به پیش خواهد رفت، و تا زمانی که فکر به مرحله‌ای نرسیده که طبیعت را با وضوح کامل در ذهن مجسم کند. طبیعت، فکر را هم‌چون شاگردش، هدایت خواهد کرد.

«این، یک دست‌آورده تازه، بی‌نهایت تازه و سترگ بود....»[۳۹]

---

[۳۷] .Alexander Herzen

[۳۸] .Letters on the Study of Nature

[۳۹] .A.Herzen / Selected Philosophical Works / Moscow / ۱۹۵٦/ PP.۲٦۵-٦٦

پژوهش درباره‌ی دنیای خارج، ازمسیرهای بسیاری پیش می‌رفت. فلسفه، بیش از پیش، اطلاعات جمع‌آوری شده در علوم طبیعت را که تدریجاً برای دوران انقلاب عظیم صنعتی آماده می‌شدند، جذب کرد. در این ضمن، هم‌چنان که روابط بورژوایی گسترش می‌یافتند و تضادهای طبقاتی حادتر می‌شدند، تمایل به تحلیل واقعیت در هنر و ادبیات نیز بیش‌تر شد و این در درجه‌ی نخست به‌معنای تحلیل محیط زندگی انسان بود.

تحلیل، یکی از ویژگی‌های ماهوی رئالیسم، در هنر عصر رنسانس، رو به تکامل نهاد. عصر رنسانس شاهد سبک‌های بسیار گوناگون و شکل‌های گوتیک در کنار داستان‌ها و حکایات ادبی بود که در آثار **پوجیو براچیولینی**[٤٠] و **ماسوچیو دی سالرنو**[٤١] معرفی می‌شدند و در آن‌ها، افسانه‌های حماسی به‌شکل اشعار فکاهی و خنده‌دار **لوئیجی پولچی**[٤٢] یا دلاوری قهرمانانه‌ی **اورلاندوی خشمگین**[٤٣] اثر **آریوستو**[٤٤] در آمدند و ذهن‌گرایی نوافلاطونیان، سبک‌گزینی و روح هنر باروک تدریجاً جانشین سنت صرفاً شعری **پترارک**[٤٥] می‌شدند.

برخورد تحلیلی در آثار **رابله**[٤٦]، **سروانتس**[٤٧] و **شکسپیر**، نویسندگان بزرگ عصر رنسانس نیز دیده می‌شود. داستان **رابله**‌ای که پیوندهای محکمی با ادبیات قومی و اسطوره‌ها داشت و منطق خارجی و خردگرایانه در داستان پردازی را نادیده می‌گرفت، یکی از جدیدترین مسایل مهم زیبایی‌شناسی زمانه را حل کرد. شخصیت‌های داستان **گارگانتوا و پانتاگروئل**[٤٨]، علی‌رغم اغراق زیاد و وضعیت‌های استثنایی، ذاتاً نمونه‌ای واقعی از زندگی بودند. این داستان، با این‌که عمیقاً از اسطوره‌ها ریشه گرفته است، بذر برخورد تحلیلی را افشانده است، ولی کافی است برای این‌که نویسنده بتواند

---

[٤٠] .Poggio Bracciolini
[٤١] .Masuccio di Salerno
[٤٢] .Pulci
[٤٣] .Orlando Furioso
[٤٤] .Ariosto
[٤٥] .Petrarch
[٤٦] .Rabelais
[٤٧] .Cervantes
[٤٨] .Gargantua and Pantagruel

ویژگی‌های اجتماعی سازمان پاپ‌ها، فلسفه‌ی متکلمین، کشورداری و اصول اخلاقی فئودال‌ها، و بالاتر از همه، ویژگی‌های انسان نوین را بشناسد و نخستین چهره‌های بورژوازی در حال تکوین را بنمایاند. **پانورژ**[۴۹]، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان که می‌گوید راه‌های گوناگونی برای ثروتمند شدن می‌شناسد و شرافتمندانه‌ترین آن‌ها دزدی در روشنایی روز است، با تمام جذابیت‌اش، نماینده‌ی یک عنصر ویران‌گر و تجسم نیروهای جدیدی در جامعه است که تدریجاً در بطن نظام فئودالی رشد می‌کردند. آرمان بشردوستانه‌ی «ناکجاآباد» یا صومعه‌ی **تلما** در دوره‌ی رنسانس، با پانورژیسم و با روابط واقعی میان انسان‌ها، آن‌چنان که رابله و دیگر انسان‌گرایان بدان نظر داشتند، سازگار نبود. وجود این تضاد در داستان، نشان می‌دهد که رابله متوجه تضاد اصلی زندگی اجتماعی شده بود، بی‌آن‌که از ماهیت حقیقی یا ابعاد آن آگاهی داشته باشد. لیکن، همین که او این تضاد را آشکار ساخت، گام بزرگی در جهت رئالیسم بود.

پنجاه سال بعد، همین تضاد، شالوده‌ی داستان **دون‌کیشوت** را تشکیل داد، اثری که عناصری از تمامی شاخه‌های ادبی و هنری آن زمان، از نثر طنزآمیز عاشقانه–روستایی و افسانه‌های حماسی منظوم گرفته تا شرح اطوار آدمی را به خود جذب کرده بود. با وجود این‌که **دون‌کیشوت** در جریان مسافرت و گردش بی‌هدف خود در راه‌های سنگلاخی و خشک با انواع افراد از سطوح مختلف جامعه برخورد می‌کند، و گردش‌هایش او را به مسافرخانه‌های روستاها و کاخ‌های دوک‌ها رهنمون می‌شوند، این داستان، تصویر کاملی از اسپانیای آن زمان نشان نمی‌دهد. درباره‌ی جزییاتی که این داستان از زندگی و اخلاقیات روزانه در اختیار ما قرار می‌دهد، از داستانی که درباره‌ی مسافرت‌های **لازاریلو دِ تورمس**[۵۰] بذله‌گو نوشته شده و نویسنده‌اش ناشناخته است، جالب‌تر نیست.[۵۱] معهذا به‌اتکای ارزش‌های ادبی و عامیت‌اش، به‌اتکای تضادی که منعکس‌کننده‌ی شکاف عمیق میان آرزوهای ظریف انسانی در راه سعادت و عدالت و زندگی آن‌چنان که واقعاً دیده می‌شود، از تمامی‌آثار ادبی آن زمان فراتر می‌رود.

---

[۴۹]. Panurge

[۵۰]. Lazarillo de Tormes

[۵۱] – معمولاً به هورتادو– دمندوزا نویسنده‌ی اسپانیایی نسبت داده می‌شود.

تمایل تحلیلی در داستان سروانتس، بیش از داستان رابله است، هرچند، میثاق و عنصر خیالی، باز هم نقش بزرگی در این داستان ایفا می‌کنند. تحلیل سروانتس از جامعه، خیلی دقیق‌تر از تحلیل نویسنده‌ی پیش از او است. او روابط انسانی را کامل‌تر تحلیل می‌کند و به‌ژرفای علت‌های بنیادی اختلاف میان آرمان‌های انسان‌گرایانه و واقعیت نفوذ می‌کند. این بدان‌جهت است که او ضمن بررسی ماهیت تضادهای عصر خود، به حکمت و عقل عامه‌ی مردم که در وجود **سانچو پانزا**[۵۲] به‌صورت شاعرانه مجسم گردیده است، توسل جست. اگر رابله صادقانه به حصول هماهنگی در زندگی ایمان داشت و ناکجاآباد **تلما** تحقق‌پذیر می‌نمود، حکمت **دون‌کیشوت** در جای دیگر، یعنی در راهی است که سروانتس ضمن تجلیل از نیکی، رؤیای امکان پیروزی آن‌را در شرایط حاضر از بین می‌برد.

در سپیده‌دمان عصر نوین، مردم تجربه‌ی قابل توجهی از زندگی در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی به دست آورده بودند. اربابان فئودال که به سرف‌ها ستم می‌کردند، خودشان مطیع حکومت تک‌سالاری یا پادشاهی مطلق بودند. ثروتی که در خزانه‌داری‌های سلطنتی گردآوری شده بود، آهسته ولی با اطمینان، به وجوه بانک‌داران و رباخوران افزوده می‌شد.

نفوذ **فاگرها**[۵۳] در امور کشوری، از سران حکومتی اروپا بیش‌تر بود و بورژوازی هم برای داشتن مکانی در آفتاب، مبارزه‌ی درنده‌خویانه و بی‌امانی علیه اشراف آغاز کرد. انبوه ماجراجویان به جستجوی **الدورادو**[۵۴] در عرصه‌ی بی‌کران و ناپیموده‌ی اقیانوس‌ها به راه افتادند، چون طلا، معیار فضیلت و مقام، آزادی و سعادت شده بود. همان‌طورکه شکسپیر در **تیمون آتنی**[۵۵] می‌نویسد:

ای فلز پُربها، ای جادوی رخشنده، ای زر

زشت از تو گشته زیبا، تیره‌گون از تو، منور

۵۲.Sancho Panza

۵۳– Fuggers: خانواده‌ی بانکدار آلمانی که در دوره‌ی **شارل کند** به اوج قدرت مالی رسید.در سال۱۳۵٤ به مدت خیلی کوتاهی اجازه‌ی نشر اسکناس را به دست آورد.

٥٤.El Dorado

٥٥."Timon of Athens"

پست والا، پیر برنا، کذب حق، ناکس دلاور

چیست گویید ای خدایان! از چه‌رو این دیو اصفر

کاهنان و زاهدان را راند از معبد به منبر

بالش آرامش بیمار برباید ز بستر

گه بسازد دین و گاهی دین دهد بر باد، یک‌سر

مایه‌ی آمرزش جرم است بی‌فرمان داور

از جذامی‌دور سازد زشتی آن رنج منکر

دزد را بر مسند اقبال سازد: تاج بر سر

بخشد او را شهرت و جاه و جلال و قدرت و فر

و آن عجوز شوم را سازد عروسی نیک‌منظر

دور شو ای دیو ملعون! ای پلید تیره‌گوهر![۵۶]

از میان دیوارهای سبزه‌پوش شهرها، که صنعتگران هنوز هم به تولید مصنوعات بی‌نهایت زیبا مشغول بودند، بناهای کوتاه و خفه‌ی کارخانه‌ها سر بر آوردند و کارگاه‌های خود را بر پا داشتند. نابرابری مادی، مردم را از هم‌دیگر جدا کرد. احساس‌ها و عقاید خودخواهانه و عطش ثروت‌اندوزی، جزیی از گوشت و پوست و عامل تعیین‌کننده‌ی روحیه‌ی اجتماعی آنان گردید.

زوال اخلاقیات پدرسالاری و سازگاری آن با شرط نوین تاریخی، با تقویت آن ویژگی‌های حیاتی و پایدار جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی هم‌راه بود که از ساختمان طبقاتی آن مشتق می‌شد. میکل آنژ، با عبارتی سرشار از قدرت، وضعیت اندیش‌مندان مترقی آن‌زمان را که پیروزی نهایی نظام بورژوایی را دریافته بودند، تشریح کرده است:

[۵۶]– ترجمه‌ی فارسی شعر از کارهای شاعر، نویسنده و دانشمند گرانمایه، احسان طبری برگرفته شده است.

آه! در این دوران شرارت‌بار و ننگین، مردن

و احساس نکردن، چقدر رشک‌آور است،

مردن و هم‌چون سنگ بودن، از هر چیزی برتر است.

درست همان‌طورکه علوم، شناخت وسیع قوانین طبیعت را به ارمغان آوردند، هنر و ادبیات نوخاسته‌ی رئالیستی نیز، با پژوهش در زندگی معنوی و اجتماعی، اعمال و افکار و احساسات بشر، تدریجاً ماهیت ترقیات تاریخی را آشکار ساختند. ترسیم همه‌جانبه‌ی زندگی توسط شکسپیر، بر تحلیل ماهیت واقعی روابط اجتماعی استوار بود. در آثار شکسپیر، تضادی که در آثار رابله و سروانتس جنبه‌ی اصلی دارد، رنگ قراردادی و خیالی خود را از دست داد و شکلی عینی و تاریخی به خود گرفت، ولی بدون این‌که عامیت خود را در این جریان از دست داده باشد، چون شکسپیر متفکر و هنرمند نابغه‌ای بود که ویژگی‌های ماهوی و پایدار نگرش اجتماعی مردم در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی را جمع‌بندی کرد. در واقع، به این دلیل عمده است که آثار او تا عصر ما ارزش خود را حفظ کرده‌اند.

لیکن، جهان‌نگری شکسپیر نیز از مفاهیم عرفانی و خیالی مبرا نیست. هرچند شکسپیر به ژرفای روح انسان نفوذ کرد، ولی بسیاری از توهمات مسلط بر زمانه و دوران خود را پذیرفته است. هنر او، هنری است تلفیقی که از درهم آمیختن عناصر رئالیستی و غیررئالیستی پدید آمده است. اما عنصر مسلط در آثار او، تجسم رئالیستی شخصیت‌ها، ترسیم صادقانه و دقیق محیطی که عامل تضادهای اخلاقی قهرمان‌هایش به‌شمار می‌رود و بالاتر از همه، برخورد رئالیستی با رابطه‌ی میان انسان و جامعه است. وضعیت‌های غم‌انگیزی که قهرمان‌های او با آن‌ها مواجه می‌شوند، تابع قدرگرایی یا تقدیر غیرمنطقی نیستند: این وضعیت‌ها همیشه، معلول علت‌های مادی و در درجه‌ی نخست معلول خود زندگی اجتماعی هستند. سرنوشت **رومئو** و **ژولیت**، درام معنوی **هاملت**، ناسازگاری **تیمون** با جهان، بی‌ایمانی **لیر** یا **اُتللو** به بشریت، تماماً نتیجه‌ی تضادهای عینی زندگی هستند. زندگی، سرچشمه‌ی تراژدی است.

شکسپیر در توصیف رنج‌ها و تضادهای عاطفی درونی قهرمانانش و تحلیل افکار و احساسات آنان، نقش عظیم منافع مادی را می‌دید که طبایع آدمیان را دگرگون می‌کند و این عقیده‌ی بشردوستانه را که آشفتگی زندگی را می‌توان هماهنگ ساخت، متزلزل می‌کند. حمله‌ی شدید میکل آنژ به اوضاع و احوال دوران خویش، بدون‌تردید، کاری بود که شکسپیر هم، آن را دریافته بود. ولی شکسپیر، صرفاً به درام زمانه که این‌چنین«از هم گسسته» بود پی نبرد: او با کندوکاو در ژرفای احساس‌ها، افکار و اعمال انسان، نشان داد که فقدان هماهنگی اجتماعی از ساختمان خود جامعه ناشی می‌شود. اگر قلب او به‌سوی **پراس پرو**[۵۷]پر می‌گشود، در مغزش به‌خوبی می‌دانست که **شیلاک**[۵۸] می‌تواند انسان آینده باشد. شکسپیر برای ترسیم جامعه به‌مثابه‌ی صحنه‌ی پیکار منافع متضاد مادی، مجبور بود به مطالعه‌ی تحلیلی جامعه بپردازد، که چنین کرد و با این‌کار، شالوده‌ی رئالیسم را پی افکند.

پس از شکسپیر، تمایل به مطالعه‌ی تحلیلی زندگی اجتماعی تدریجاً در هنر و ادبیات ریشه گرفت، هرچند دوره‌های کاملی هم می‌بینیم که جریان‌های غیررئالیستی – هنر باروک، سبک‌گزینی و کلاسی‌سیسم – بر عرصه‌ی ادبیات و هنر مسلط بوده‌اند. این تمایل با روح زمان وفق می‌داد. وقتی **جان لاک**[۵۹] ثابت کرد که همان‌گونه اندیشه‌ی مادرزادی که از نیروی بیرونی و پرتوان الهام‌شده در ذهن انسان وجود ندارد، در واقع، اندیشه‌ی اجتماعی را به پژوهش در محیط انسان، که نیروی محرک اصلی و تعیین‌کننده‌ی طرز فکر و چگونگی اعمال اوست، برانگیخت. لاک، محیط زندگی انسان را دردرجه‌ی نخست، عرصه‌ی عمل اجتماعی انسان می‌دانست، که شناختنش برای انسان ضروری است، چون در غیر این‌صورت، در برابر نیروهای ناشناخته‌ای که بر زندگی او اثر می‌گذارند، ناتوان خواهد بود. پژوهش هنر درباره‌ی فعالیت‌های انسان، به‌معنای وسیع کلمه، سرانجام، موجب شد که رئالیسم، ویژگی‌های روشن و مشخصی پیدا کند و به‌مثابه‌ی شیوه‌ای خلاق به ظهور برسد.

۵۷– Prospero: از شخصیت‌های اصلی درام رومانتیک توفان اثر شکسپیر

۵۸ – Shylock: از شخصیت‌های داستان تاجر ونیزی اثر شکسپیر

۵۹ John Locke.

در سده‌ی هجدهم، دوره‌ای که به انقلاب فرانسه منجر گردید و موجب زوال نهایی ساختمان اقتصادی و ایدئولوژیک فئودالیسم شد، رئالیسم، گام بزرگی به جلو برداشت و از ترسیم زندگی و آداب و رسوم روزمره به تجسم زندگی اجتماعی پرداخت.

آثار نخستین نویسندگان رئالیست، اعم از بزرگ و کوچک- نویسندگانی چون **ریچاردسون**[۶۰]، **دفو**[۶۱]، **اسمولت**[۶۲]، **فیلدینگ**[۶۳]، **سویفت**، **استیل**[۶۴]، **دیدرو**، **گوته**، **لسینگ**[۶۵]، **مرسیه**[۶۶] و **ماری وو**[۶۷]، و بسیاری نویسندگان دیگر- به ما امکان می‌دهد که ویژگی ماهوی شیوه‌ی جدید، تضاد بنیادی میان این دو شیوه و دیگر جنبش‌های ادبی را تعیین کنیم.

جوهر رئالیسم عبارت‌است از **تحلیل اجتماعی**، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسم روابط اجتماعی، روابط میان فرد و جامعه، و ساختمان خود جامعه.

رئالیسم، مضمون تمامی ادبیات و هنر- تجسم جهان و افکار و احساس‌های بشری- را جذب کرد و آن‌را به‌صورت یک اصل درآورد و بدین‌وسیله از نسخه‌برداری صرف از واقعیت و ارائه‌ی ذهنی طبیعت انسان به‌عنوان جولانگاه هیجان‌های عنان‌گسیخته، فراتر رفت. رئالیسم، انسان را عمداً از محیطی که در آن مشغول زندگی و فعالیت است جدا نمی‌کند بلکه برعکس، به درک و تجسم دیالکتیک روابط اجتماعی هم‌راه با تضادهای واقعی آن‌ها می‌پردازد. درست همان‌طورکه تجزیه‌ی طیفی، به فیزیکدان امکان می‌دهد که اسرار حرکت آماده را کشف کند، تحلیل اجتماعی نیز که جوهر رئالیسم را تشکیل می‌دهد، نویسنده یا هنرمند را به تشخیص ویژگی‌های ماهوی زندگی و شناخت قوانین آن توانا می‌سازد. هنرمند رئالیست، هرقدر بیش‌تر در واقعیت مداقه کند و در روابط میان رویدادهایی که در کارش

---

[۶۰] .Richardson

[۶۱] .Defoe

[۶۲] .Smolleit

[۶۳] .Fielding

[۶۴] .Steele

[۶۵] .Lessing

[۶۶] .Mercier

[۶۷] .Marivaux

توصیف شده‌اند، کندوکاو نماید، بازنمایی واقعیت، به‌همان اندازه پرخون‌تر و متقاعدکننده‌تر خواهد بود، چون او فقط به مشاهده‌ی حسی واقعیت اکتفا نکرده است بلکه آن‌را تفسیر و جمع‌بندی نیز کرده است.

نویسنده‌ی رئالیست، الگوی کلی جنبش‌ها و ضدجنبش‌های نیروهای مختلف اجتماعی را که در ورای تک‌تک رویدادها و پدیده‌ها نهفته است تشخیص می‌دهد. بدین‌سان، رئالیسم، به شناخت نویسنده از واقعیت بستگی دارد. همان‌طورکه شیلر[۶۸] یک‌بار گفت: «انسان برای این‌که به درک پدیده‌ی زودگذر نایل آید، باید آن‌را با قیود قانون به زنجیر کشد، وجود زیبا را به‌شکل مفاهیم تجزیه کند و روح زنده‌ی آن‌را در کالبد تک‌تک کلمات، حفظ نماید.» عصر فکری که در آثار رئالیستی نفوذ می‌کند، مستلزم این‌است که نویسنده، نظریه‌ای روشن درباره‌ی زندگی داشته باشد، چون تحت قانون کلی درآوردن زندگی و مردم، آن‌چنان‌که در واقعیت هستند، اگر نویسنده بخواهد یک جانشین برای واقعیت تعیین کند یا با معنی و ماهیت رویدادها و پدیده‌هایی که مطالعه می‌کند به شیوه‌ای اختیاری و ذهنی برخورد کند، غیرممکن خواهد شد. اگر قرار است تحلیل اجتماعی محیطی که شخصیت‌های در آن به فعالیت می‌پردازند رئالیستی باشد، نویسنده باید واقعیت را با تجلیات تعیین‌کننده و نمونه‌وار آن که در عرصه‌ی روابط اجتماعی انسان‌ها وجود دارند و از منشور فردفرد شخصیت‌ها می‌گذرد، ببیند و ترسیم کند. **انگلس**[۶۹] تأکید می‌کرد که این، شرط عمده‌ی شیوه‌ی رئالیستی است.

اصل رئالیستی تیپ‌بندی، مستلزم پی‌جویی علیت‌ای است که در قلمرو پدیده‌های اجتماعی وجود دارد. از آن‌جا که زندگی انسان و حیات جامعه، موضوع اصلی یک اثر، دنیای درونی قهرمان و مجموعه‌ی ویژگی‌های فردی او را تشکیل می‌دهد، و ما آن‌ها را شخصیت می‌نامیم، نویسنده‌ی رئالیست نیز آن‌ها را به‌عنوان محصول شرایط متعدد ولی معینی، مورد بررسی و توصیف قرارمی‌دهد که با سرنوشت شخصی قهرمان، یک رابطه‌ی علت و معلولی به وجود می‌آوردند. بنابراین، هر شخصیت تیپیک یا نمونه‌وار، به‌نوعی، مشتقی است از نیروهای اجتماعی. شخصیت تیپیک

---

[۶۸]. Schiller

[۶۹]. Engels

قهرمان، مجموعه‌ی ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ی عمده‌ی محیطی است که خود قهرمان محصول آن‌است، و از طریق او و سرنوشت شخص او است که ویژگی‌های آن محیط، آشکارا نمایانده می‌شوند.

در آثار غیررئالیستی، با این تیپ‌بندی شخصیت‌ها مواجه نمی‌شویم. مثلاً، **راسین**[۷۰]، استاد شخصیت‌پردازی، مانند **مولیر**[۷۱]، در نظرات هنری و شیوه‌ی خلاقش، نویسنده‌ای کلاسی‌سیست بود. اما کلاسی‌سیسم مولیر، پیوندهای محکمی با عنصر مردمی داشت، و شخصیت‌های او دارای ویژگی‌هایی تاریخی هستند که تا اندازه‌ای، مورد تحلیل اجتماعی قرا گرفته‌اند. شخیصت‌های او تقریباً تا حد یک کاریکاتور، اغراق‌آمیز شده‌اند و از عمق کافی برای رئالیستی بودن، برخوردار نیستند. شخصیت‌های او یک‌جانبه و تحت نفوذ احساس واحدی هستند- مثلاً، حرص در مورد **هارپاگون** و دورویی در مورد **تارتوف**، این شخصیت‌ها از آن‌جهت یک‌جانبه هستند که مولیر، زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی خردگرای را که شالوده‌ی کلاسی‌سیسم به‌شمار می‌روند، راهنمای خود قرار داده بود. با وجود این، شخصیت‌های او، که تا این زمان به‌صورت ضرب‌المثل در آمده‌اند، چیزی در خود دارند که شخصیت‌های راسین فاقد آن هستند. این «چیز»، نتیجه‌ی کوششی معین برای درک کیفیات و خصوصیات عامی چون حرص و دورویی در عرصه‌ی رویدادهای اجتماعی معاصر است. به همین‌علت است که مولیر را، هرچند که کلاسی‌سیست بود، باید منادی رئالیسم در ادبیات نوین فرانسه دانست.

از سوی دیگر، راسین که شاگرد آموزشگاه **پورت رویال** بود، به تحلیل احساسات و هیجان‌های انسان پرداخت. نه **فدرا**، نه **هرمیون**، **روکسانا**، **ایفی‌ژنی**، یا در واقع هیچ یک از دیگر شخصیت‌های راسین که از هر لحاظ سرشار و کامل‌اند، به‌صورت تیپ در نیامدند. مردان و زنان آثار او از جامعه و زندگی خشن و بی‌امان فرانسه در دوران حکومت استبدادی جدا و منزوی هستند. به‌قول **و. گریپ**[۷۲]، مورخ نامدار ادبیات در شوروی، «آثار مولیر، منعکس‌کننده‌ی

---

[۷۰]. Racine
[۷۱]. Moliere
[۷۲]. V. Grib

تضادها و مسایل عمده‌ی سده‌ی هفدهم هستند. **کورنیی**[۷۳] و راسین، نتایج روانی مسایل اساسی عصر خود را دریافتند. از روی آثار راسین، نمی‌توان پی برد که این مسایل در واقعیت تاریخی آن زمان چگونه بوده‌اند، یا چه چیزی ماده تشکیل‌دهنده‌ی واقعی زندگی در ساختمان تئاتر او بوده است.»[۷٤] طبیعتاً شخصیت‌های تراژدی‌های راسین و احساسات و عواطفی که روح آنان را آزار می‌داد، محصول عصر خود بودند. ولی ترسیم این احساسات توسط راسین، به نظر می‌رسد تا اندازه‌ای پالوده و تلطیف‌شده و تا اندازه‌ی بیش‌تری هم از زندگی منتزع شده‌اند. این احساس‌ها، از ماده‌ی معتبر زندگی تهی گردیده‌اند و بدین‌سان، با وجود عین‌نمابودن شخصیت‌ها و رویدادها، نمایشنامه‌هایش اساساً غیررئالیستی‌اند.

نمایشنامه‌های راسین از شاهکارهای ادبی‌اند. راسین، که همواره در چارچوب کلاسی‌سیسم پیش می‌رفت و به‌خوبی از امکانات این مکتب استفاده می‌کرد، آثاری با هماهنگی و زیبایی بی‌کران درونی آفرید که روابط انسانی را در شرایطی که احساس‌ها، تضادها و تناقضات دنیای اخلاقی فرد بر آن حاکم هستند مجسم می‌کند. در این‌جا، هیچ چیز غیرعادی وجود ندارد، چون در ادبیات، تأثیر استتیکی را می‌توان به کمک وسایل و شیوه‌های متعدد به وجود آورد، که این، رمز توانایی ادبیات به پیمودن راه تکامل و موجودیت هم‌زمان جریان‌ها و جنبش‌های گوناگونی است که هریک در شناخت و توصیف واقعیت از اصول متفاوت هنرشناختی و برخوردهای متفاوت ایده‌ئولوژیک و هنری سود می‌جویند.

در کنار هم بودن جریان‌ها و جنبش‌های گوناگون، طبیعتاً، به تعارض و مبارزه و البته، در بسیاری موارد، به تأثیر متقابل، منجر می‌گردد. در ورای تنوع اصول هنرشناختی که بیان جنبش‌های ادبی (و غالباً در بطن یک جنبش معین) را تشکیل می‌دهند، دیالکتیک تضادهای اجتماعی، و تنوع آرمان‌های اجتماعی نهفته است، که تجلی هنری آن‌ها را در هنر می‌بینیم. تاریخ ادبیات و هنر، به‌هیچ‌وجه شرح آرام مناظر طبیعی نیست: در سراسر تاریخ ادبیات و هنر، همواره مبارزه‌ی شدیدی میان تمایلات، نظریه‌ها و مفاهیم هنری جریان داشته است.

۷۳.Corneille

۷٤.V. Grib / Selected Works / Russ. Ed. / Goslitizdat/ Moscow / ۱۹۵۸/ P.۳۵۷.

لسینگ، با پی‌افکندن زیبایی‌شناسی رئالیستی، که نسخه‌برداری ناتورالیستی از واقعیت و تعمیم‌های انتزاعی از پدیده‌های زندگی را رد می‌کند، در دو اثر خود به‌نام **لائوکون**[۷۵] و **نمایشنامه‌نویسی هامبورگی**[۷۶] کوشش‌های زیاد به عمل آورد تا ثابت کند که شکل و مضمون در آثار کلاسی‌سیستی، بی‌روح است، احساسات آدمی‌با تب و تاب ارائه می‌شود و سبک، ساختگی است و آرمان‌های اجتماعی نیز بی‌حاصل‌اند.

«راسین از زبان احساس‌ها سخن می‌گوید. البته اگر این حکم را بپذیریم، دیگر چیز باارزشی برای او باقی نمی‌ماند. ولی من نمی‌دانم که احساس‌ها در کجا و در چه زمانی به‌چنین زبانی سخن می‌گویند. این، ترسیم دست‌دوم احساس‌ها (که هرگز ضرورتی ندارد و یا ضرورتش بسیار کم است) و جنبش‌های مستقیم و بی‌رنگ روح در جستجوی کلمات است، که سرانجام، آن‌ها را می‌یابد.»[۷۷] **هردر**[۷۸] بدین‌سان از اصول هنر رئالیستی دفاع کرد. و این کلمات دموکرات و متفکر بزرگ، با این‌که ماهیتاً از مشاجره‌ی شدید قلمی حکایت می‌کنند، بر دلایل محکم تاریخی استوارند، نه بر تعصب ذهنی .

رمانتی‌سیست‌های اوایل سده‌ی نوزدهم، با این‌که کمک بزرگی به ادبیات جهان کردند، حتی یک شخصیت تیپیک نیافریدند. در اشعار **بایرون**[۷۹] با آن اعتراض شدید اجتماعی‌اش، قهرمان، تجسم احساس‌ها و نظرات سیاسی نویسنده است نه یک شخصیت به‌معنای واقعی کلمه، یعنی یک شخصیت واقعی. ویژگی‌های تیپیک فقط در شخصیت **بپو** یعنی در وجود قهرمانی به ظهور می‌رسد که نشانه‌ای از گذار بایرون از رومانتی‌سیسم به رئالیسم است.

۷۵– Laocoon : کتابی است از گوتهولدافرایم لسینگ درباره‌ی شعر، هنرهای تجسمی و نقد هنری. نام اصلی‌اش لائوکون یا مرزهای نقاشی و شعر، و تاریخ نگارشش سال۱۷۷۰است. لائوکون یکی از روحانیون معبد آپولو در تروای باستان بود که در جنگ تروا به اهالی شهر تروا هشدار داد که از پذیرفتن اسب چوبی اهدایی یونانی‌ها خودداری کنند.

۷۶.Die Hamburgische Dramaturgie

۷۷.J. Herder/ "Shakespeare," in: Von deutscher Art und Kunst, Ham burg/ ۱۷۷۳/ S.۷۳-۷٤.

۷۸.Herder

۷۹.Byron

رومانتی‌سیست‌های فرانسه و آلمان، هیچ‌کدام چیزی نیافریدند که قابل مقایسه با تمامی‌شخصیت‌های تیپیکی باشد که در آثار نویسندگان رئالیست می‌توان مشاهده کرد. داستان‌های حماسی رئالیست‌ها حاوی تحلیل عمیق و نافذی از محیط اجتماعی و شرایط خاصی است که سرنوشت قهرمان‌های آنان را تعیین می‌کند. لیکن، رومانتی‌سیست‌ها، بعضی از ویژگی‌ها و تضادهای جامعه‌ی بورژوایی را که نویسندگان رئالیست مستقیماً از آن‌ها بی‌خبر بودند، مشاهده و ارائه کردند. رئالیست‌ها، اگر به کمک رومانتی‌سیست‌های پیش از آنان نبود، هرگز به‌چنین پیش‌رفت‌هایی در پژوهش تاریخ متحول عصر خویش توفیق نمی‌یافتند.

با این‌که رئالیسم به‌عنوان مشخص که تحلیل محیط اجتماعی را امکان‌پذیر کرد و روابط علت و معلولی موجود در آن ترسیم عینی واقعیت را امکان‌پذیر ساخت، هر نویسنده‌ی رئالیست، از جهان‌بینی خاص خود برخوردار بود. نگرش او به رویدادها و درک او از زندگی و تاریخ، منعکس‌کننده‌ی تلقی او از مبارزه‌ی اجتماعی معاصر است، که خود او نیز به‌ناگزیر در آن شرکت می‌جوید.

اثری که واقعیت را ترسیم می‌کند، الزاماً، جهان‌نگری شخص نویسنده را نیز منعکس خواهد کرد و نویسنده هرگز وقایع‌نگار بی‌طرف عصر خود نیست بلکه همواره از عقایدی دفاع می‌کند که به نظرش تجسم‌کننده‌ی معرفت‌های روزگار اویند. طبیعتاً تصور ذهنی نویسنده از تاریخ، به‌هیچ‌وجه همیشه با ماهیت عینی آن مطابقت نمی‌کند.

ولی نویسندگان رئالیست با پژوهش در روند تکامل واقعیت دائم‌التغییر و تحلیل روابط اجتماعی، تصویر معتبری از زندگی فردی و اجتماعی معاصر پدید آوردند، چون اصل بنیادی شیوه‌ی رئالیستی یعنی فعالیت در جهت شناخت جهان، دست‌آوردهای نوین مهمی را به ارمغان آورد. رئالیست‌ها توانستند تضادهای ماهوی عصر خود را که دنیای درونی، طرز فکر و رفتار قهرمانان آثارشان معلول آن‌ها بود مجسم کنند و سرچشمه‌های شرارت اجتماعی را که چنان تأثیر ویران‌گری بر شخصیت انسانی داشت، ببینند. درک انسان‌گرایانه‌ی واقعیت که مختص رئالیست‌هایی است که زندگی مردم دوران خود را موافق فلسفه‌ی فردی زندگی به تحلیل اجتماعی در آوردند، از همین جا ناشی می‌شود.

این خصوصیت ویژه‌ی رئالیسم ماقبل سوسیالیستی، در مراحل اولیه‌ی پیدایش این شیوه در دوره‌ی انقلاب‌های بورژوایی فرانسه و انگلستان نیز مشهود بود.

پرچم سده‌ی هیجدهم، ترقی بورژوائی بود، که می‌خواست ساخت اخلاقی و اقتصادی نظام فئودالی را نابود کند. وظیفه‌ی بزرگ تاریخی آن عصر، دگرگون کردن جامعه بود. نسیم عقاید مربوط به آزادی مدنی، به وزش در آمد، و این‌ها، عقایدی ژرف بودند که آغاز عصر تازه‌ای را در تکامل جامعه‌ی بشر نوید می‌دادند.

تا زمانی‌که تضادهای جامعه‌ی نوساخته‌ی بورژوایی پدیدار نگردیده بود، فیلسوفان و نویسندگان پیوسته با جنبش دموکراتیک آن زمان به‌عنوان شکل آرمانی و کامل تمدن، از آن ستایش و مردم را به هماهنگی منافع فردی مطمئن می‌کردند. نظریه‌ی انسان آزاد یا«طبیعی» مطرح شد، انسانی که از اصول استبدادی اخلاق و مفهوم سلسله‌مراتبی و ارباب‌رعیتی وظیفه در برابر حکومت فئودالی، و حامیان سیاسی و اخلاقی نظام پوسیده‌ی فئودالی مستقل باشد.

انسان «طبیعی» از جزم‌های استبداد که کلاسی‌سیسم تبلیغش می‌کرد مبرّا بود. ایده‌ئولوگ‌های طبقه‌ی سوم می‌گفتند این انسان به‌طورطبیعی داری فضیلت‌هایی است مانند صداقت، شجاعت و پشتکار. این فضیلت‌ها، جزو ذات او به‌شمار می‌رفتند، و از خارج به او تلقین نمی‌شدند، یعنی محصول اخلاقیات فئودالی نبودند.

قهرمان‌های پر سروصدای **فیلدینگ**، با آن لذت بی‌کران که از زندگی می‌بردند، و **روبنسون کروزوئه‌ی** هشیار و جدی، سراپا لبریز از خوش‌بینی تاریخی بودند. **تام جونز** همان‌طور رفتار می‌کند که طبیعتش به او دستور می‌دهد، اگر طبیعتش به او یاری نرساند و باعث شود که او به کارهای نااندیشیده و خطا دست بزند، به فظیلت ذاتی او همان‌گونه تردیدی نمی‌شود: او صرفاً طبیعت انسانی را آن‌چنان که هست می‌نمایاند.

هنگامی‌که روبنسون کرزوئه به‌تنهائی در جزیره می‌ماند و با نیروهای طبیعت پیکار می‌کند و تمدن کاملی در آن جزیره بر پا می‌دارد– البته با استفاده از تجربه‌ی دسته‌جمعی پیشین انسان‌ها – نفس «طبیعی» و ماهوی او دست‌نخورده باقی می‌ماند و از پیکار با سخت‌ترین دشواری‌ها، پیروزمند سر بر می‌آورد.

رئالیست‌های نخستین، در وجود شخصیت‌های فعال و مستقل با نیرو و سرسختی بی‌کران‌شان در آثار خود، ویژگی عمده‌ی روزگارشان یعنی پیدایش انسان نوین را که اساساً با قهرمان پالوده‌شده‌ی کلاسی‌سیسم تفاوت داشت منعکس کردند. آفرینش قهرمان عصر جدید، پیروزی بزرگ رئالیسم بود، پیروزی‌ای که در واقع فقط رئالیست‌ها می‌توانستند به دست آوردند، چون فقط آن‌ها بودند که به پژوهش و تحلیل محیط اجتماعی توجه داشتند.

ولی رئالیست‌های نخستین با آن‌که به پیروزی‌های تردیدناپذیری در تجسم شخصیت‌های تازه دست یافتند، ترسیم محیط اجتماعی در آثار آنان، از جهات بسیار، تجربی بود. آن‌ها دنیای خارج را، به‌صورت معنوی در نیاوردند. دنیای خارج برای آنان، همان موضوع مستقل هنرشناسانه‌ای نیست که رئالیسم نوین آن‌را می‌پذیرد. نثر آنان دقیق و کاسب‌مآبانه بود و آن‌ها غالباً وضعیت‌ها را بدون شاخ و برگ‌های ظریف ارائه می‌دادند. داستان زندگی روبنسون کروزوئه در جزیره، بیش‌تر به گزارش متین و واقعی جزئیات یک سفر تجارتی شباهت دارد تا توصیف این دنیای رنگارنگ. این برخورد متین، واقعی و کاسب‌مآبانه، از ویژگی‌های نثر **اسمولت** و **سویفت** نیز به‌شمار می‌رود، و در مورد سویفت، به سبک اصیلی مبدل می‌شود که با تمایلات هنری زمانه به‌طور کامل مطابقت می‌کند.

تجربه‌گرایی، مهم‌ترین ویژگی نخستین توصیف‌های محیط زندگی است. تجربه‌گرایی در توصیف روحیات قهرمانانی هم دیده می‌شود که در جریان کارهای‌شان آشکار و نمایانده می‌شوند نه در عرصه‌ی فعالیت‌های درونی فکر و روحشان . از خواننده انتظار می‌رفت که زندگی درونی قهرمان را از روی اعمال او حدس بزند، چون بر آن‌چه در روحیات شخصیت، تأکید می‌شد نه ویژگی‌های فردی بلکه ویژگی‌های عام بود. زندگی روحی قهرمان، هنوز در نثر رئالیستی سده‌ی هجدهم عمیقاً به تحلیل آورده نشده بود، تا چه رسد به این‌که به‌طور همه‌جانبه تحلیل شده باشد. این عرصه‌ی زندگی شخصی تا سده‌ی نوزدهم، به پژوهش درنیامد.

تجربه‌گرایی در رئالیسم نخستین، در ترسیم واقعیت، دوشادوش تمایل مشخصی به آرمانی کردن قهرمان به پیش می‌رفت. این تضاد که در وهله‌ی نخست شگفت‌انگیز به‌نظر می‌رسد، از تصوری که رئالیسم درباره‌ی آزادی داشت و بر فلسفه و اخلاقیات عصر روشن‌گری متکی بود ناشی می‌شد.

کلمات **روسو**[۸۰] که می‌گفت: « انسان، آزاد متولد شده، ولی در همه‌جا به زنجیر کشیده شده است»، در اواسط سده‌ی گذشته، هم‌چون صفیری خروشان به صدا درآمد. این فرمول بزرگ که آزادی را حق طبیعی انسان اعلام می‌کند، بیان‌گر جوهر آن دوره و خود زاییده‌ی هیجان‌هایی انقلابی بود که اروپا را در آستانه‌ی انقلاب فرانسه در بر گرفته بود. این فرمول، آزادی از قید اصول خفقان‌آور روحی فئودالیسم را که این‌همه فلاکت برای مردم به ارمغان آورده بود خواستار گردید و ضرورت دگرگون کردن ساختمان جامعه را پذیرفت. در نظر ایده‌ئولوگ‌های طبقه‌ی سوم، جنبه‌ی عملی این مسأله، موجد چندان مشکلی نمی‌شد. این‌کار، بسیار ساده به نظر می‌رسید: زنجیرهایی را که انسان بر دست و پای دارد بگشایید تا او برای همیشه شهروند آزاده‌ی یک جامعه‌ی متجانس گردد، زیرا اگر از نظرگاه قانون مجرد بنگریم، تمامی‌انسان‌ها، به هنگام تولد، با یک‌دیگر برابرند.

ولی، در واقع، انسان به‌طور مسلم از لحظه‌ی تولد، یا در واقع حتی پیش از تولد، آزاد نبود. روسو، این نکته‌ی ساده را نادیده می‌گرفت که نوزادی که اولین گریه‌اش را در یک کلبه‌ی حقیر روستایی سر می‌دهد، آزاد نیست زیرا او نه فقط شکل ظاهری بلکه شرایط مادی والدین خود را نیز به ارث می‌برد. کودکی که در قصر یک اشراف‌زاده یا خانه‌ی یک بازرگان محترم متولد می‌شد، به‌طور غیرقابل مقایسه‌ای، از همان آغاز آزادتر بود.

انسان آزاد به دنیا نمی‌آمد زیرا جامعه‌ای که او در آن می‌زیست پیش از وی نیز وجود داشت، نابرابری مادی را حفظ می‌کرد و به‌همین‌علت نمی‌توانست کیفیت آزادی اصیل را جذب کند.

بورژوازی در جستجوی **آزادی خاص خود** برای **خود** بود و سرانجام، وقتی به آن دست یافت، آن‌را چنان تعریف کرد که به مقدس‌ترین مقدسات دموکراسی بورژوایی مبدل گردید. ماده‌ی ششم قانون اساسی فرانسه در سال ۱۷۹۳ ، که نتیجه‌ی انقلاب بورژوایی بود، موافق مفهومی که طبقه‌ی سوم به قدرت رسیده از آزادی داشت، یک تعریف کلاسیک از آن به عمل آورد.«آزادی، عبارت‌است از حق هر انسان به انجام دادن هرکاری، به‌شرط این‌که به حقوق دیگران لطمه‌ای وارد نسازد.» ماده‌ی شانزدهم، اثبات جامعه‌شناختی و صریح این تز اخلاقی است. انسان «طبیعی» مجاز

---

[۸۰] Jean Jacques Rousseau

است «دارائی‌ها ی و درآمد خود را هر طورکه بهتر بداند، به مصرف برساند یا سروسامان دهد». بدین‌سان، آزادی انسان به انجام دادن هر کاری که لطمه‌ای به منافع دیگران وارد نسازد، آرمانی اخلاقی که آن‌چنان پیروزمندانه در **کنوانسیون**[۸۱] اعلام گردید، به یک آزادی خیالی شکل قانونی داد، چون مصونیت اصل مالکیت خصوصی، اصل بنیادی جامعه‌ی مبتنی بر استثمار را تأیید کرد. به این‌ترتیب، انسان، درواقع، از جامعه بر کنار مانده بود و به‌طور ضمنی این حق را به دست آورد که علیه همسایه و تمامی جامعه اعلان جنگ دهد، زیرا آن‌چه او «بهتر می‌دانست» سرانجام، با آن‌چه دیگر اعضای جامعه«بهتر می‌دانستند»، در تضاد قرار می‌گرفت.

راه حل پیچیده‌ی آزادی مطلوب بورژوازی، به‌طرز درخشانی توسط **مارکس**[۸۲] نشان داده شد. او ضمن مقایسه‌ی آزادی حقیقی با مفهوم الزامات اجتماعی شهروندان، بدان‌سان که در قانون اساسی سال ۱۷۹۳ مجسم گردیده بود، نوشت: «... بنابراین، حق آزادی، نه بر وحدت انسان‌ها بلکه بر عکس، بر جدایی انسان‌ها استوار است. این آزادی، **حق** جدایی و حق فرد **محصور** است.» او ادامه می‌دهد:« بدین‌ترتیب، حق انسان به مالکیت خصوصی، حق استفاده از دارایی‌ها و سروسامان دادن آن‌ها به طریقی است که او را خوش آید، بدون توجه به سایر افراد؛ این حق خودپرستی است.»[۸۳]

بدین‌سان، حقوق انسان طبیعی، یعنی انسان «آزاد» که گویا طبیعت به او ارزانی داشته بود، به‌طرز آمرانه‌ای در چارچوب قانون گنجانیده شد، که برای حفظ اصول آن در برابر نظریات کسانی که ممکن است از آزادی واقعی برای **همه** سخن به میان آورند و نه از آزادی انسان مالک، به وسایلی مانند گیوتین (در مورد بورژوای مترقی فرانسه) یا به چوبه‌ی دار (که بورژوای محافظه‌کار انگلستان آن‌را ترجیح می‌داد) متوسل شدند.

---

[۸۱] .Convention

[۸۲] .Marx

[۸۳] .K. Marx / F. Engels / Werke / Bd. L / S.٣٦٤.

گوتین، در انتظار **بابوفیست‌ها** و اعضای «**توطئه‌ی برابرها**» که آزادی حقیقی برای عموم اعلام کردند و از نظریه‌ی سازمان‌دهی کمونیستی روابط اجتماعی دفاع کردند، به کمین نشسته بود. **گراکوس بابوف**[۸۴] در نظر بورژوازی فرانسه، بیش از تمامی مهاجرانی که در کوبلنتس بودند، خطرناک بود.

قانون بورژوازی پیروز، کلک قسمت دوم فرمول کلاسیک روسو را نیز کند. زنجیرهای فئودالیسم در واقع از پای انسان گشوده شد، ولی انسان«طبیعی»، ناگهان با وحشت و تعجب متوجه شد که این بار به دست‌هایش دستبند زده‌اند، دستبندی که در مقایسه با زنجیرهای خشن و ناقصی که آهنگر سرف در کوره‌ی آهنگری بارون ساخته بود، به‌مراتب پیچیده‌تر بود.

منطق بی‌امان تاریخ، نقاب از چهره‌ی انسان «طبیعی» برگرفت و بورژوای بلندرُتبه‌شده، آرمانی‌شده، متهور در کارهای تجاری و غیره را به‌شکل برده‌ی **منافع** خودپرستانه و **خصوصی** آشکار کرد.

چنین بود دیالکتیک واقعی تکامل جامعه‌ی طبقاتی بورژوایی، که در عرصه‌ی ایده‌ئولوژی و شعور اجتماعی به‌شکل تناقضی میان کمال مطلوب انسان «طبیعی» بدانسان که متفکرین انقلابی عصر روشن‌گری می‌پنداشتند، و پیاده کردن عملی این کمال مطلوب، پدیدار گردید.

بورژوای واقعی، درگیر کارهای مربوط به احتکار، سروسامان دادن به امور مالی و وام دادن به اشراف بی‌ملاحظه و ولخرجی بود که به‌هیچ‌وجه فکر فردا را در سر نداشتند. او زمین‌های آنان را گرفت، جاده‌ها و کشتی‌هایی ساخت که به سرزمین‌های اسرارآمیز و دوردست می‌رفتند و بارهای طلا، مغز نارگیل و ابریشم آن، بوی خوش نشئه‌ی‌آوری داشت که **بزرگ خانواده** را گیج و مبهوت و او را به اجرای کارهای پرمخاطره تشویق می‌کرد. بورژوای واقعی، خیلی زود به امکاناتی که ماشین‌ها در مقایسه با دست‌های انسان داشتند پی برد و به تأسیس کارخانه پرداخت و به این طریق یاد گرفت که چگونه عرق کارگران را به پول نقد تبدیل کند.

---

[۸۴] Gracchus Badeuf.

تضاد میان کمال مطلوب آزادی اجتماعی و واقعیت برای بسیاری از نویسندگان رئالیست، یک معما بود، چون آنان ضمن منعکس کردن روحیه‌ی توده‌های دموکراتیک مردم، صادقانه، آرزو می‌کردند که جامعه‌ی جدید را جامعه‌ای هماهنگ ببینند. آنان هرچند اندیش‌مندانی بورژوا بودند و محدودیت‌های خاص خود را داشتند، با وجود این، در آثار خود تضادهای شدید اجتماعی عصر خود و بسیاری از معایب نظام اجتماعی را نشان دادند و بدین‌سان مدارک گران‌قدری از خود به‌جای گذاردند.

اما رئالیست‌های نخستین، معایب سازمان اجتماعی را به نقص طبیعت انسان نسبت می‌دادند. انسانی که کیفیات طبیعی‌اش نیازمند اصلاح، تهذیب و آموزش منطقی بود. تمایل طبیعی آنان به آرمانی کردن قهرمان، منعکس‌کننده‌ی نیروی محرک انقلابی و عینی آن دوره و ایمان و امید توده‌های مردم بود، مردمی که اعتقادات‌شان در هنر رئالیستی فرمول‌بندی شده بود و مطابق آن، آزادی از نهادهای اجتماعی فئودالی، می‌تواند مردم را تماماً و کاملا از هرگونه انقیادی برهاند.

تمایل به آرمانی کردن قهرمان، هم‌چنین، نمایشی از هدف‌های آموزشی ایده‌ئولوژی مترقیانه‌ای بود که به نشر **دایره‌المعارف**، کتاب **نظام طبیعت**[۸۵] اثر **هولباخ**[۸۶] و آرمان‌شهر تربیتی **امیل**[۸۷] منجر گردید، به این امید که اگر بتوان نظرات و عقاید حاکم بر جامعه را دگرگون کرد، در این‌صورت، جامعه، در نتیجه‌ی این دگرگونی، دگرگون می‌شود و هماهنگی و عدالتی را که در آن وجود ندارد، به دست می‌آورد. اگر، همان‌طورکه روشن‌گران باور داشتند، نشاندن عقاید منطقی در ذهن مردم بتواند منافع خودخواهانه و غرایز نامتجانس آنان را که هنوز هم راهنمای عمل انسان‌هاست به یک کل هماهنگ ارگانیک تبدیل کند، در این‌صورت هنر و ادبیات، با قدرتی که برای نفوذ در تخیل زنده دارند می‌توانند به این‌گونه آموزش اجتماع کمک کنند به همین‌علت است که در آثار رئالیست‌های سده‌ی هجدهم تا این اندازه با روح آموزش‌گری و عناصر نیرومند بحث‌های اخلاقی مواجه می‌شویم. این گفته فقط در مورد نمونه‌های

---

[۸۵].Systeme de la natura

[۸۶].Holbach

[۸۷].Emile

آشکارتر، مانند **کاندید**[۸۸] اثر ولتر، که در آن اخلاقیات منطقی در برابر غیرمنطقی بودن اخلاقیات حاکم بر جامعه قرار داده می‌شود، صدق نمی‌کند. عنصر آموزشی نیرومندی در بافت آثار اصیلی مانند **مول فلاندر**[۸۹] اثر **دفو** و **جوناتان وایلد**[۹۰] اثر فیلدینگ و هم‌چنین در داستان‌های **ریچاردسون**[۹۱] دیده می‌شود. حتی در نمایشنامه‌های **بومارشه**[۹۲]، که سرشار از لذت توده‌های انقلابی مردم از زندگی است، و مهارت و زیرکی، چابکی و جدیت طبقه‌ی سوم را می‌ستاید اخلاقیات فئودالی، از دید اخلاقیات انقلابی بورژوایی محکوم می‌شود.

تعبیرهای اخلاقی در رئالیسم اولیه، با انتقاد از اخلاقیات اجتماعی توأم بود. این، کاملاً طبیعی بود، چون دنیای فئودالی که منعکس‌کننده‌ی زوال نظام کهن بود، کمترین علاقه‌ای به حفظ و تقویت اصول اخلاقی نداشت. در حالی‌که مقلدین احساساتی نمایشنامه‌نویسان بزرگ سده‌ی هجدهم می‌کوشیدند به‌کمک یک سلسله تراژدی‌های ساختگی، مطنطن و بی‌نهایت پر آب و تاب، نظریه‌ی برتری اشراف را تثبیت کنند و عواطف درمانده‌ی اشرافیت پوسیده را اعتلا دهند، بخش دیگر ادبیات اشرافی، با روحیه‌ی **اپیکوریانیسم** مبتذل و هرزه‌درایی مشخص می‌شد. دنیای فئودالی، در فضایی که سخت آشفته بود، به پایان خود نزدیک می‌شد. لذت‌های جسم، جای خود را به مفاهیم اخلاقی خشکی داد که ستون فقرات تراژدی‌های نوع کورنیی به‌شمار می‌رفتند. اشرافیت، فساد و ورشکستگی معنوی خود را پس پوششی از تهذیب، آرایش‌های فریبنده، تورهای صورت و دامن‌های چتری پنهان کرد. اشعار بی‌معنی، کمدی‌های تالاری، با وضعیت‌های مبهمی که کار را به بی‌شرمی می‌کشانیدند، اصولی چون زندگی خانوادگی، خانه، وفاداری به زناشویی، عقل معاش و صرفه‌جویی، احترام به بزرگ‌تران، و غیره و غیره را که در نظر بورژوازی، مقدس و مصون بود، به مسخره گرفتند.

---

[۸۸].Candide
[۸۹].Moll Flanders
[۹۰].Jonathan Wild
[۹۱].Richardson
[۹۲].Beaumarchais

ادبیات انقلابی- دموکراتیک در انتقاد از اخلاقیات فئودالی- اشرافی فقط به افشای اصولی اخلاقی جامعه‌ی کهن اکتفا نکرد. «**برادرزاده‌ی رامو**»[۹۳] اثر **دیدرو**، «**عشق و نفرت**»[۹۴] اثر شیلر،داستان‌های **گادوین**[۹۵] و **کربیون**[۹۶] (پسر) و مقالات و طنزهای **استیل**، تماماً معایب نظام موجود اجتماعی را از طریق انتقاد اخلاقیات، نشان دادند. ولی با این‌که رئالیسم اولیه توانسته بود افتخار دستاوردهای بزرگی مانند محکوم کردن نظام کهن و تمایل ماهوی آن به اخلاقی کردن و آرمانی کردن مسائل را که از پشتیبانی هیجان انقلابی آن دوره برخوردار بود به خود اختصاص دهد، با این‌که گرایش به اعتراض اجتماعی الهام‌بخش آثار نویسندگان و متفکرین بزرگ سده‌ی هجدهم بود و آنان‌را به مبارزه‌ی اجتماعی توده‌های مردم جوش می‌داد، ادبیات نوخاسته‌ی بورژوایی، تضاد میان کمال مطلوب آزادی اجتماعی و تحقق عملی آن‌را با دقت مستندی منعکس کرد. دوشادوش حماسه‌ی عصر نوین یعنی داستان بلند، درام نیز تکامل یافت و تدریجاً تراژدی و کمدی را که شاخه‌های مسلط هنری در نیمه‌ی نخست سده‌ی گذشته به‌شمار می‌رفتند و پاسخ‌گوی نیازهای جامعه‌ی فئودالی بودند، از میدان بیرون کرد. درام، یا آن‌طورکه در آن زمان نامیده می‌شد«کمدی احساساتی»[۹۷] یا «تراژدی طبقه‌ی متوسط» نشانه‌های مشخصی از مبدأ بوژوایی خود داشت.»

شالوده‌ی رئالیستی درام جدید، در تجسم دقیق و معتبر زندگی بورژوایی و نوسان‌های مبارزه‌ی طبقه‌ی متوسط برای به دست آوردن مکانی در زیر آفتاب بود، آن‌هم در زمانی که هنوز مقام‌های فرماندهی در دست طبقات ممتاز بود. مضمون طبیعی و تضاد آن، تجسم یک بورژوا با جامعه‌ی فئودالی بود، و بازنمایی ادبی این برخورد، مستلزم تحقیق و تحلیل در اوضاع محیط بود. ماهیت رئالیستی تضاد اصلی در درام بورژوایی، دقیقاً با نمایش جزییات روزانه، شیوه‌ی زندگی خانواده‌ی بورژوایی و محیط اجتماعی جور درمی‌آمد. لیکن، «کمدی احساساتی» هنوز هم با خردگرایی مشخص می‌شد، نه با قهرمانان «زنده»ای که مایلند فلسفه‌بافی کنند و در بحث‌های اخلاقی بدیهی و مستلزم

---

[۹۳].Le Neveau de Rameau

[۹۴].Kabale und Liebe

[۹۵].Godwin

[۹۶].Crebillon

[۹۷]."Comedie larmoyante"

روده‌درازی، وارد شوند. پایه‌گذاران درام اخلاقی- **لیلو**[۹۸]، **دتوشه**[۹۹]، **نیوو دو لاشوز**[۱۰۰] و حتی دیدرو و لسینگ- نتوانستند بر ماهیت طبیعی و پیش‌پاافتاده‌ی «انسان طبیعی» یعنی بورژوا فائق آیند، هرچند که خصوصیات مثبت او را با اغراق نشان می‌دادند. تضادهای هنرشناختی درام بورژوایی، تضادهایی ایده‌ئولوژیک بودند، چون هدفی که آفرینندگان آن برای خود تعیین کرده بودند، یعنی به‌صورت شعر نمایاندن انسان صاحب شغل آزاد، هدف غیرممکنی بود. قهرمان واقعی «کمدی احساساتی»، موضوع مناسبی برای شعر گفتن و به شعر درآوردن نبود. فعالیت‌های عملی او بر نفع خصوصی متکی بود و چهره‌ی واقعی‌اش به‌مراتب با چهره‌ای که آفرینندگان درام بورژوایی در تصور داشتند، فرق می‌کرد. رئالیست‌ها که مشاهده‌کنندگان تیزهوش واقعیت بودند، نتوانستند جنبه‌های منفی قهرمانان خود، خودپرستی، بی‌عاطفگی و کوته‌فکری آنان‌را تشخیص دهند. ولی از آن‌جا که رشد بورژوازی هنوز معایب عمده‌ی خود و ماهیت اساساً غیرانسانی و انسان‌زداینده‌ی خود را نشان نداده بود، خصوصیات منفی قهرمانان درام طبقه‌ی متوسط عموماً، موافق طرز فکر حاکم بر زمانه، به معایب طبیعت انسان نسبت داده می‌شد، که با مرور زمان، می‌شد بر آن چیره شد و اصلاحش کرد.

لیکن، زمان، این توهم را که مختص رئالیسم اولیه بود، از میان برداشت و به‌طور کلی رد کرد. روند تاریخ، نه فقط با زوال روابط فئودالی و رشد اعتراض انقلابی توده‌های ستمکش، بلکه با استقرار روابط اجتماعی بورژوایی نیز مشخص می‌شد. ویژگی‌های جدید زندگی، مردم را واداشت تا درباره‌ی چنین پرسش‌هایی بیندیشند: آیا شرایط جدید نمی‌تواند علت نواقص و نقاط ضعف طبیعت انسان باشد؟ آیا می‌توان نواقص انسان را، در واقع، از طریق آموزش و پرورش بر طرف کرد، آموزش و پرورشی که به‌گفته‌ی روشن‌گران انقلابی باید نتیجه‌بخش باشد، ولی در عمل، وقتی آن‌ها بر روی‌هم شکست نخوردند، موفقیت بسیار اندکی به‌دست آورد؟

---

[۹۸].Lillo

[۹۹].Destouches

[۱۰۰]. Niveau de la Chausse

تضاد میان تکامل فکری و اجتماعی انسان، که بازتابی از تضادهای عینی اجتماعی آن زمان بود و تمام اندیش‌مندان و نویسندگان بزرگ نیز متوجه‌اش شده بودند، مستلزم توضیح و تبیین بود. اگر طبیعت انسان ناقص است و مستعد تأثیر گرفتن از منطق روشن‌گرانه نیست، در این‌صورت، ضرورت تحقیق بیش‌تر درباره‌ی طبیعت انسان و نفسانیات وی امری است واضح و مسلم. بحران در مفهوم انسان نو به‌مثابه‌ی انسان «طبیعی» ناشی از تکامل بورژوایی، که عقاید و رفتارهای متضاد با هنجارهای مطلوب فضیلت اجتماعی و انسانی تنظیم‌شده در اخلاقیات عصر روشن‌گری تدریجاً القا می‌کرد، موجب پیدایش یک مکتب روانی در نثر رئالیستی شد، که اول بار در آثار **پروو**[۱۰۱] **استرن**، **گوته** در دوره‌ای که **رنج‌های ورتر**[۱۰۲] را می‌نوشت، و بعدها در آثار **شودرلو دو لاکلو**[۱۰۳] به ظهور رسید. این نویسندگان، به بررسی آن جنبه‌هایی از روان انسان پرداختند که داستان بلند در عصر روشن‌گری به آن توجه نکرده بود یا عمداً آن‌را نادیده گرفته بود.

لارنس استرن[۱۰٤] پیچیدگی حقیقی روح انسان را دریافت و آشکار کرد. پیش از او هیچ‌کسی این‌چنین با دقت و ظرافت، حرکات روح انسان را بررسی نکرده بود. او همانند یک طبیعت‌شناس پُرکار، قلب انسان را در زیر ذره‌بین مشاهده کرد و نه فقط جنبه‌های درخشان آن، بلکه تضادهایی را هم دید که یافتن تبیین منطقی برای آن‌ها دشوار بود. در آثار او، روان – تیرگی شگفت‌آوری به چشم می‌خورد. دنیای درونی شخصیت‌های او، دنیایی است سراپا صمیمیت و محبت قلبی، هیچ‌یک از آن‌ها بیمارگونه نیستند و انحرافی از حالت طبیعی در آن‌ها دیده نمی‌شود. با این‌حال، تمام آن‌ها – به ویژه گوینده‌ی داستان – از اعتماد به نفس **تام جونز** یا **پرگرین پیکل** که هرگز وا نمی‌مانند و با خوشی از بغرنج‌ترین مراحل زندگی می‌گذرند، برخوردار نیستند. زندگی در نظر آنان مانند کتابی است گشوده، که بدون

---

[۱۰۱] Prevost

[۱۰۲] Leiden des jungen Werthers

[۱۰۳] Choderlos de Laclos

[۱۰٤] Lawrence Sterne

هیچ‌گونه ترسی آن‌را می‌خوانند و با گام‌های بلندی که بر می‌دارند، هوی و هوس‌های زندگی و فراز و نشیب‌های بی‌شمار آن‌را با خود می‌برند.

قهرمانان استرن، در مقایسه با قهرمانان داستان‌های بلند عصر روشن‌گری، با مسایلی روبه‌رو می‌شوند که از وضوح و سادگی کمتری برخوردار است. ساده‌ترین عملی که در شرف وقوع است، به فکر و تأملی زیاد نیاز دارد. در حالی‌که قهرمانان فیلدینگ و اسمولت شجاعانه وارد دنیا می‌شدند و دست به گریبان آن می‌بردند، با خوشی و اطمینان تمام در شاه‌راه‌های انگلستان راه می‌پیمودند، به درون مسافرخانه‌ها و تالارهای عشق‌بازی اربابان سر می‌کشیدند، با کنیزکان خوش‌اندام شوخی می‌کردند، بی‌پروایانه بزن‌بزن می‌کردند، از دریای مانش می‌گذشتند و راهشان را به‌سوی انبوه شرارت‌هایی که در پایتخت فرانسه موج می‌زد می‌گشودند و باز پیکارکنان، همان راه را با همهمه و قیل و قال و با همان نیروی خستگی‌ناپذیر به‌سوی وطن خود می‌پیمودند، قهرمانان نسبتاً خودمدار استرن به دنیای **منِ** خویش و محفل کوچک دوستان‌شان محدود بودند و آشکارا سرگشته‌ی زندگی بودند.

استرن، مانند تمام نمایندگان مکتب روانی در سده‌ی هجدهم، از پیچیدگی روابط میان انسان و محیط اجتماعی‌اش آگاه بود، و احساس می‌کرد که تاریخ، این محیط یعنی واقعیت را نه بر طبق قوانین فلسفه و اخلاقیات عصر روشن‌گری بلکه مطابق قوانین خاص خود شکل داده است، محیطی که به‌مراتب پیچیده‌تر از آن چیزی بود که نمایندگان رئالیسم خردگرای عصر روشن‌گری تصور می‌کردند. با وجود این، شخصیت‌پردازی استرن وجوه مشترک فراوان با شخصیت‌پردازی هم‌عصرانش دارد. او ضمن تحلیل دقیق احساسات قهرمانان آثارش، ویژگی بارز آنان را بر می‌گزید و آن را در جریان تأثیر متقابل با دیگر ویژگی‌های کم‌اهمیت‌تر، نشان می‌داد. آن‌چه استرن را از هم‌عصرانش متمایز می‌کند نه ترکیب اصیل داستان «**زندگی و عقاید تریسترام شندی**»[۱۰۵] بود و نه اندوهی که چنین گیرایی بی‌مانندی به نثر او می‌داد بلکه عامل اصلی، وجود عنصر نو در شناخت او از رابطه‌ی میان فرد و جامعه در زندگی بود.

---

۱۰۵. Tristrom Shandy

با این‌که **کندرسه**[۱۰۶]، وجود هرگونه تضاد بین منافع فردی و اجتماعی انسان را انکار می‌کرد و هماهنگی این‌دو را تضمین پیش‌رفت انسان می‌دانست و بدین‌طریق فقدان هماهنگی طبقاتی را نادیده می‌گرفت و نمی‌توانست این نکته را دریابد که هرگونه کوشش برای هماهنگ کردن منافع ماهیتاً متضاد فقط به‌معنای آزادی عنان‌گسیخته‌ی منافع شخصی خواهد بود، استرن جدایی میان فرد و جامعه را نشان داد. طنز عصبی نیرومند استرن از دردناکی این جدایی کاست، ظاهرش را تیره و تار و علت‌های آن را پرده‌پوشی کرد؛ ولی قهرمانش صرفاً از آن‌جهت به دنیای کوچک خود محدود بودند که دنیای خارج را محیط مناسبی برای فعالیت نمی‌دیدند.

گوته، اجتناب‌ناپذیری و ریشه‌های اجتماعی این جدایی میان عنصر فردی و اجتماعی را به روشن‌ترین شکل ممکن در داستان «**رنج‌های ورتر**» نشان می‌دهد. او در این داستان، زندگی معنوی و دنیای عاطفی انسان را با تغزلی بی‌مانند هم‌راه با تیزهوشی تحلیلی، نشان می‌دهد.

گوته، این نابغه‌ی بزرگ، قدرت شیوه‌ی رئالیستی را نسبتاً زود تشخیص داد. گوته‌ی جوان، که مشغول بررسی امکاناتی بود که شیوه‌ی جدید در اختیار انسان قرار می‌دهد، پیش از هر چیز متوجه سرمشقی شد که شکسپیر داده بود. احیای علاقه به این نمایشنامه‌نویس بزرگ انگلیسی، به‌طور کلی از ویژگی‌های سده‌ی هجدهم بود. ولی گوته‌ی جوان، بهتراز دیگر ستایش‌گران و پیروان شکسپیر، ویژگی ماهوی هنر او را درک می‌کرد، و به‌اتکای همین درکش می‌توان او را پایه‌گذار رئالیسم دانست .

سخنرانی گوته با عنوان «**درباره‌ی عصر شکسپیر**» که اندکی پیش از پرداختن به نگارش تراژدی «**گوتس فون برلیشنگن**»[۱۰۷]– یکی از ظریف‌ترین آثار رئالیستی سده‌ی هجدهم که سخت مدیون نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر است– ایراد گردید، فرمول‌بندی دقیق اصول بنیادی رئالیسم را در بردارد. گوته گفت: تراژدی‌های شکسپیر«به دور نقطه‌ای پنهانی می‌گردند... که در آن‌جا هر آن‌چه برای **منِ** ما و آزادی گستاخانه‌ی ما تازگی داشته باشد، با جریان

---

[۱۰۶].Con dorcet

[۱۰۷].Gotz von Berlichingen

اجتناب‌ناپذیر کل، برخوردار خواهد کرد.»[۱۰۸]– فقط رئالیسم است که می‌تواند قوانین طبیعی جریان اجتناب‌ناپذیر کل، یعنی جریان تکامل روابط اجتماعی را به‌طور طبیعی نشان دهد و پدیده‌های جهان را تحلیل کند و در علت‌ها و معلول‌های آن‌ها به جستجو پردازد. گوته دریافته بود که شناخت شخصیت انسان و روحیات فردی ، تا زمانی که به اسرار نهانی « جریان اجتناب‌ناپذیر کل» راه نبریم، امکان‌پذیر نخواهد بود.

وقتی **پروو**(Prevost) **مانون لسکوی** بی‌قرار را آفرید، با آن‌که یک روانشناس آگاه و مشاهده‌کننده‌ی بافراست رفتار آدمی بود، نتوانست تضادهای درونی این زن قهرمان را که ظاهراً مجموعه‌ای از کیفیات و خصوصیات آشتی‌ناپذیر بود توصیف کند: وفاداری به عشق و بی‌وفایی افراطی، پاکی بی‌کران روح و دمدمی‌مزاجی تا حد رفتار خلاف اخلاق، بخشندگی و گدامنشی، طبیعتی هرزه‌درای و جدی، و غیره و غیره. پروو مانند کیمیاگران، مواد گوناگونی را با هم مخلوط می‌کند که به‌گمانش در لوله‌ی آزمایش او با هم ترکیب نخواهند شد ولی با شگفتی هر چه تمام‌تر متوجه می‌شود که ترکیب آن‌ها جسمی کاملاً ناشناخته و غیرمنتظره به وجود آورده است. شرایط نوین، نه فقط رواط اجتماعی جامعه‌ی طبقاتی را دگرگون کرده بود بلکه روحیات تازه‌ای خلق کرده بود که ویژگی‌های آن، پروو را دچار شگفتی می‌کرد.

گوته در سراسر زندگی طولانی خویش، درباره‌ی ماهیت و هدف نهائی «جریان اجتناب‌ناپذیر کل» می‌اندیشید. در «**رنج‌های ورتر**» او با شجاعت زیاد، پرده‌ای را که به روی دنیای اسرارآمیز احساس‌های انسانی کشیده شده بود به کنار زد و عرصه‌ی عواطف انسان را با واقعیت دنیای خارج پیوند داد. این داستان، هم‌عصرانش را دچار حیرت کرد و این صرفاً بدان‌جهت نبود که نیروی عشق – که معمولاً بنیان آن را تراژدی تشکیل می‌دهد، یا با احساسات تزئینش می‌کنند یا ساده‌اش می‌کنند و به‌شکل «آتش رنگ‌باخته‌ی اشتیاق» نشان می‌دهند– سرانجام، توانست سادگی و حالت طبیعی شعر را به دست آورد و به عرصه‌ی زندگی روزانه قدم بگذارد. همراه با تجسم شعری احساسات پیچیده‌ی انسان، با نشانه‌های جدی محکومیت ظلم و ستم مواجه می‌شویم و حتی مهم‌تر از این، داستان تضاد میان آزادی‌خواهی انسان و

---

[۱۰۸] J. W. Goethe "Zum Shakespeare Tag" in: Von deutscher Art und Kunst Hamburg ۱۷۷۳/ S.۱٤٦.

عدم امکان دست یافتن به آن را نشان می‌دهد. این تضاد مشئوم که روح «ورتر» جوان را معذب کرده بود، مسأله‌ی حاد زمان به‌شمار می‌رفت. لیکن رئالیست‌های سده‌ی هجدهم، ضمن آشکار ساختن واقعیت نوین، نفوذ در جنبه‌های گوناگون آن و پژوهش درباره‌ی این جنبه‌ها، انتقاد بی‌امان از اصول فئودالیسم و اخلاقیات آن، و کوتاه نیامدن در انتقاد از جنبه‌های منفی جامعه‌ی تکامل‌یابنده‌ی بورژوایی، نتوانستند راه مشخصی برای حل تضاد بنیادی عصر خود پیدا کنند. درواقع، موافق دگرگونی‌های که در شعور اجتماعی به وقوع پیوست و تحت تأثیر دیگر شیوه‌های ادبی، تطور رئالیسم آغاز شد.

اندیشه‌ی اجتماعی انقلابی – دموکراتیک سده‌ی هجدهم و ایده‌ئولوژی نوخاسته‌ی بورژوایی، نزدیک شدن انقلاب را که تنفس آتشین‌اش تمامی قاره را ملتهب کرده بود احساس می‌کردند، و هر یک به پیکار در راه شناخت و تحقق عملی آزادی انسان ادامه می‌دادند. شرایط مادی و معنوی انقلاب به کمال رسیده بود، و مانند هر انقلاب دیگر، متفکران بسیاری را به خود جلب کرد و در دل آنانی که با هرگونه تحول در نظام موجود مخالفند، هراس افکند. این انقلاب، مانند هر انقلاب بورژوایی دیگر، حاوی یک تضاد ذاتی بود: ضمن اعلام آزادی، شکل تازه‌ای از استثمار را تأیید می‌کرد. واژگون کردن **زندان باستیل** و رویدادهای بعدی انقلاب فرانسه، که همراه با ژرفش بحران انقلابی، شدیدتر می‌شد، ضمن الهام اندیشه‌ی انقلابی – دموکراتیک، هدف‌های اجتماعی و نتیجتاً هدف‌های هنرشناختی هنر و ادبیات دموکراتیک را دگرگون کرد و نگذاشت تا سطح هنر و ادبیات حقیقتاً انقلابی رشد کنند. مارکس در مقاله‌ای به‌نام «**انتقاد اخلاقی و انتقاد از اخلاق**» نوشت: «حکومت وحشت در فرانسه، فقط توانست... تمام ویرانه‌های فئودالی فرانسه را به کمک ضربه‌های پُتک مخوف خود، براندازد. بورژوازی، با آن احتیاط بزدلانه‌اش، هرگز نمی‌توانست این‌کار را در طی ده‌ها سال نیز عملی کند. بنابراین، اقدام‌های خونین مردم، صرفاً راه را برای بورژوازی گشود.»[۱۰۹] اگر هنر و ادبیات انقلابی دموکراتیک آن زمان (**فورستر**[۱۱۰]، **شوبارت**[۱۱۱]، **ژوزف شنیه**[۱۱۲]، **رادیشچف**[۱۱۳]، **داوید**[۱۱٤] نقاش و

---

[۱۰۹] K. Marx, F. Engels, Werke, Bd. ٤, S.٣٣٩.

[۱۱۰] Forster

[۱۱۱] Schubart

گاسک[115] آهنگ‌ساز و دیگران) از افکار انقلابی الهام می‌گرفتند و پایداری‌شان ناشی از آن چیزی بود که «افراط‌های» انقلاب نامیده می‌شد، و هنر و ادبیات دموکراتیک، نه بورژوایی، با این‌که وجودشان از عقاید و احساسات انقلابی لبریز بود و آزادی انسان از قید مناسبات فئودالی را ضرورتی تاریخی می‌دانستند، «احتیاط بزدلانه» از خود نشان دادند.

خصلت تکامل فکر در پایان سده‌ی هجدهم، تابع این واقعیت بد که جهان‌نگری عصر روشن‌گری که وضعیت انقلابی آن زمان بدان نیاز داشت، نتوانست خود را از قید تضادهای درونی‌اش برهاند. برای اندیش‌مندان طبقه‌ی سوم و دموکرات‌های انقلابی که نماینده‌ی منافع حقیقی طبقات ستم‌دیده بودند، علت‌های ریشه‌ای روند تاریخ و چشم‌اندازهای واقعی آن به‌صورت یک معما باقی ماند. رئالیسم نیز در وضعیتی نبود که این علت‌ها و روند تاریخ را روشن کند، چون قدرت و ضف آن در تحلیل اجتماعی واقعیتی بود که پیوسته دگرگون می‌شد و سرشار از تمایلات و ویژگی‌های پیش‌بینی‌نشده‌ی تکامل اجتماعی بود.

انگلس در اثری به‌نام «**شرح مختصری درباره‌ی نقد اقتصاد سیاسی**»[116]، ضمن توصیف دستاوردهای تئوریک اندیشه‌ی اجتماعی در سده‌ی هجدهم و جمع‌بندی تجربه‌ی عملی و خواست‌های بورژوازی، این‌طور می‌نویسد:

«سده‌ی هجدهم، سده‌ی انقلاب، اقتصاد را نیز دستخوش جریان‌های انقلابی کرد. ولی، درست همان‌طورکه تمامی‌انقلابات این سده یک‌جانبه و در گلابه‌ی سیاه آنتی‌تزها فرو رفته بودند- درست همان‌طورکه ماتریالیسم مجرد در برابر روح‌گرایی مجرد، حکومت جمهوری در برابر حکومت تک‌سالاری پادشاهی، قرارداد اجتماعی در برابر حق الهی قرار داده شده بود- انقلاب اقتصادی هم از آنتی‌تزها فراتر نرفت. مقدمات در همه‌جا به‌قدرت خود باقی ماندند: ماتریالیسم با توهین مسیحیت به انسان و خوار شمردن او سازش نکرد، و فقط طبیعت را به‌جای خدای مسیحیان، به‌عنوان **مطلقی** که با **انسان** روبه‌روست، قرار داد. در سیاست، هیچکسی درباره‌ی بررسی مسایل **دولت** به این‌طریق،

---

[112] Joseph Chenier

[113] Radishchev

[114] David

[115] Gossec

[116] Outlines of a Critque of political Economy

رؤیایی هم در سر نداشت. تردید کردن در **اعتبار مالکیت خصوصی** نصیب اقتصاد نشد. بنابراین، اقتصاد جدید، فقط نیمی‌از پیش‌رفت بود. این اقتصاد مجبور بود از مقدمات خود دست بردارد و آن‌ها را رد کند و برای پرده‌پوشی کردن تضادهایی که خود گرفتار آن شده بود می‌بایست به سفسطه‌بافی و ریاکاری متوسل می‌شد تا به نتایجی دست یابد که نه مقدمات خودش، بلکه روح انسانی این قرن، آن‌را به‌سویش می‌کشید... هر چه بود، شکوه و عظمت تمام بود- با وجود این، مقدمات اقتصادی، بلافاصله، از نو خودنمایی کردند و برخلاف این انسان‌دوستی ساختگی، تئوری **مالتوس**[۱۱۷] درباره‌ی جمعیت را موجب شدند- خام‌ترین و وحشیانه‌ترین نظریه‌ای که تا آن زمان ابراز شده بود، مجموعه‌ی افکار مأیوس‌کننده‌ای که تمامی‌آن عبارات زیبا درباره‌ی عشق به همسایه و تابعیت جهانی را به خاک افکند. مقدمات اقتصادی، نظام کارخانه‌ای و بردگی نوینی را به وجود آورد و تکامل بخشید که از لحاظ شرارت و وحشی‌گری، چیزی از بردگی در عهد باستان کمتر ندارد. چنین به‌نظر می‌رسد که اقتصاد جدید – نظام تجارت آزاد بر پایه‌ی کتاب «**ثروت ملل**»[۱۱۸] اثر **آدام اسمیت**[۱۱۹] از همان ریاکاری، ناپایداری و شرارتی برخوردار است که بشریت آزاد آزاد در تمامی‌عرصه‌های زندگی با آن مواجه است.»[۱۲۰] این تحلیل تضادهای ذاتی اندیشه‌ی اجتماعی سده‌ی هجدهم، نشان می‌دهد که چرا رئالیسم نتوانست به نیازهای زمانه پاسخ دهد و از«آنتی‌تزها فراتر برود» تا این‌که تدریجاً شکلی از کلاسی‌سیسم که بیان‌گر تلاش‌های ادبیات و هنر برای حل تضادهای بنیادی زندگی بود آن‌را از میدان به در کرد. تمایل جدید، گرچه اساساً با کلاسی‌سیسم نوع **کورنیی** فرق می‌کرد، با وجود این یک وجه مشترک با آن داشت، که همان روح مدنی آن بود.

کلاسی‌سیسم به‌عنوان یک سبک ادبی، دردوره‌ای به‌ظهور رسید که کشورهای اروپا به‌عنوان کشورهای مستقل شکل می‌گرفتند، زمانی که قدرت تمرکزیافته، آزادی‌های فئودالی را سرکوب می‌کرد(که نفی بی‌چون‌وچرا برای

---

[۱۱۷] Malthus

[۱۱۸]. Wealth of Nations

[۱۱۹] . Adam smith

[۱۲۰] . K .Marx, Economic and philosophical Manuscripts of ۱۸٤٤, Moscow, pp. ۱۷۷-۷۸

بورژوازی داشت). بنابراین، ایده‌ئولوژی جوهری کلاسی‌سیسم، برپایه‌ی اصل مدنی و مطلق‌انگاری **وظیفه‌ی سلطنتی** مبتنی بود که فوق منافع فردی قرار داشت. کلاسی‌سیسم در عصر انقلاب بورژوایی، مجدداً به عواطف و احساسات مدنی و آگاهی مدنی شکل داد و مبین آن‌ها گردید ولی این‌بار مفهوم **وظیفه‌ی عمومی** را به‌صورت مطلق درآورد. **ژاکوبن‌ها**[۱۲۱] ، این استوارترین انقلابیون، وفادارترین کلاسی‌سیست‌ها نیز بودند، که کاملاً طبیعی است چون برای آن‌ها مسأله‌ی وظیفه‌ی مدنی و اجتماع‌دوستی، با مرگ و زندگی‌شان ارتباط داشت. شعور دموکراتیک و بورژوایی هم از طریق کلاسی‌سیسم، مفهومی را که از وظیفه‌ی انسان در برابر جامعه در شرایط نوین ناشی از بحران انقلابی داشتند، تأیید کردند.

لسینگ، دیدرو، و حتی روسو، به‌دلیل محتوی اجتماعی کلاسی‌سیسم انقلابی، تمایل شدیدی به آن داشتند چون دموکرات‌های انقلابی خط فاصل مشخصی بین منافع اجتماعی (مخصوصاً منافع تمامی‌مردم) و منافع اختیاری، خودپرستانه و خصوصی می‌کشیدند. از طرف‌دیگر، ایده‌ئولوژی میانه‌رو و بورژوایی طبقه‌ی سوم که به‌گفته‌ی مارکس با «احتیاط بزدلانه» مشخص می‌شد، کلاسی‌سیسم را در درجه‌ی نخست، وسیله‌ای برای سازش با واقعیت می‌دانست، هرچند تئوریسین‌های کلاسی‌سیسم بورژوایی نیز بر اصل آزادی به‌عنوان شرط ضروری و طبیعی پیش‌رفت انسان تاکید می‌کردند. **وینکلمان**[۱۲۲] که کوشش‌های زیادی برای پیشبرد مطالعه‌ی هنر باستان به‌عمل آورده است، در کتاب خود به‌نام «**تاریخ هنر باستان**»[۱۲۳] که فصل تازه‌ای در تکامل اندیشه‌ی اجتماعی سده‌ی هجدهم به‌شمار می‌رود، می‌گوید: «سکون، بارزترین کیفیت زیبایی است» و بدین‌سان، خواست‌های سیاسی بورژوازی میانه‌رو را به‌یاری تئوری هنرشناسی بیان و برنامه‌ی تکامل هنر نوین را تنظیم می‌کند.

---

[۱۲۱] – Jacobins: اعضای حزب سیاسی دوران انقلاب فرانسه. این حزب توسط اعضای آزادیخواه مجلس ملی در ورسای تشکیل شده بود.

[۱۲۲]. Winckelmann

[۱۲۳]. Geschchte der Kunst des Altertumsi

وینکلمان نمی‌خواست پیوندی مستقیم میان هنر نوین و مبارزه‌ی اجتماعی برقرار کند. او نوشت: «فکر یک انسان منطقی، همیشه در اشتیاق رساندن ماده به عرصه‌ی اندیشه‌های مجرد است.»[۱۲۴] می‌توان گفت که این تعریف، به‌طورکلی، خصوصیت ویژه‌ی ایده‌ئولوژی آلمانی را همراه با استعدادی که برای به‌ثمر رساندن انقلاب‌های عام تاریخی در قلمرو اندیشه‌ی ناب دارد، نشان می‌دهد. این تعریف، به‌وضوح، ناتوانی شهروندان آلمان (و نه فقط آلمان) را به پیش رفتن در انتقاد از واقعیت، با شیوه‌های واقعی و عملی، و نه تئوریک، آشکار می‌سازد. در سال‌هایی که وینکلمان به تنظیم اعتقادنامه‌ی هنری- سیاسی کلاسی‌سیسم بورژوایی پرداخته بود، «انسان منطقی»، نه فقط در اشتیاق رسیدن به «عرصه‌ی اندیشه» نبود بلکه جداً می‌کوشید تا خواست‌های منطقی ایده‌ئولوژی را وارد زندگی روزانه کند. وینکلمان، اساساً، خود را با واقعیت تطبیق می‌داد و این سازش خود را با هنرگرایی مهذبی که از روح علاقه به هنرهای باستانی سرشار بود، توجیه و تصدیق می‌کرد.

گرایش‌های گوناگون کلاسی‌سیسم در ادبیات سده‌ی هجدهم، با تمام تفاوت‌های مهمی که داشتند، همگی به دلایلی منطقی و به‌عنوان انعکاس دگرگونی‌های شعور اجتماعی به‌ظهور رسیدند. منطق پیدایش گرایش‌های کلاسی‌سیستی را می‌توان مخصوصاً به‌وضوح در تکامل فکر گوته و شیلر، که آثارشان معرف کمال کوشش‌های هنرشناسانه و اجتماعی ادبیات سده‌ی هجدهم به‌مثابه‌ی یک مرحله‌ی مستقل در تکامل ادبیات جهان است، مشاهده کرد.

گوته و هم‌عصر جوانش، که مبتکرین و عالی‌ترین نمایندگان رئالیسم سده‌ی هجدهم بودند، آگاهی شگفت‌انگیزی از ماهیت تاریخی عصر خود داشتند. هر دو به‌طوری سنجیده و توجیه‌پذیر در مواضع خلاق جای گرفتند، و دریافتند که امکانات رئالیستی موجود، بر پایه‌ی درک ناقص قوانین تکامل اجتماعی، برای حل مسایلی که با پیدایش روابط اجتماعی بورژوایی به ظهور رسیده‌اند، کفایت نمی‌کند. گوته و شیلر ضمن بازگشت مجدد به‌سوی کلاسی‌سیسم و

---

[۱۲۴] J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Weimar, ۱۹٦٤,S.۱٤٤.

کوشش برای از نو زنده کردن روح لطیف و هماهنگ هنر عصر باستان، با شکل کامل و مفهوم گسترده‌ی ابعاد هنری‌اش، اساساً به حل همان مسایل بشردوستانه‌ای پرداختند که در آثار پیش از کلاسی‌سیسم خود مطرح کرده بودند.

کلاسی‌سیسم گوته و شیلر، بر خلاف کلاسی‌سیسم ژاکوبنی، که از نظریه‌ی انقلاب به هر شکل ممکن پشتیبانی می‌کرد، به نفی ترور به‌عنوان یکی از روش‌های استقرار روابط اجتماعی پرداخت. اما اگر کلاسی‌سیسم آن‌ها فقط واکنشی در برابر رویدادهای انقلاب می‌بود، به مدافعه‌ای بی‌خاصیت و پیش‌پاافتاده به‌طرفداری از واقعیت یا فورمالیسم صرفی تنزل می‌یافت که‌انگیزه‌های مقتبس از هنر کلاسیک باستان و ماهیتاً التقاطی و نازا را سر هم می‌کرد. همان‌طورکه می‌دانیم کلاسی‌سیسم آن‌ها بر نتایج تحولاتی انقلابی مبتنی بود که نتوانسته بود دوران سعادت واقعی را برای انسان‌ها به ارمغان آورد. بالطبع **گوتس فون برلیشنگن** و «**رنج‌های ورتر**»، «**راهزنان**»[125] و عشق و نفرت علی‌رغم اعتراض شدیدشان به ناهنجاری‌های روابط اجتماعی، در امکان دگرگون کردن آن‌ها با انقلاب نیز تردید نشان می‌دادند. نظامی که پس از پیروزی انقلاب فرانسه، به‌خصوص پس از ماه «**ترمیدور**»[126] در جهان برقرار شد، نه فقط تضادهای جامعه‌ی طبقاتی را از میان بر نداشت بلکه به تشدید آن‌ها نیز کمک کرد. گوته و شیلر، ضمن این‌که هنر زیبا و اخلاقی مبتنی بر الگوهای کامل کلاسیک را به‌عنوان وسیله‌ای برای آموزش انسان و از میان بردن خودپرستی و عدم هماهنگی موجود در روح او تلقی می‌کردند، هم‌چنان از آرمان‌های عصر روشن‌گری دفاع و ایمان خردمندانه و بشردوستانه به کمال‌پذیری طبیعت و جامعه‌ی انسانی را از خود بروز دادند. کلاسی‌سیسم آن‌ها، برخلاف کلاسی‌سیسم وینکلمان، نشانه‌ی سازش و تطابق نبود. این کلاسی‌سیسم که با عام کردن وظیفه‌ی اخلاقی و بشردوستانه مشخص می‌گردید، نمونه‌ای از کوششی بود که با استفاده از وسایل و امکانات جدید، به حل مسایلی پرداخت که جریان تکامل تاریخی مطرح کرده بود، و خود از دستاوردهای رئالیسم به‌شمار می‌رفت. هرچند ادبیات اواخر سده‌ی هجدهم با کناره‌گیری

---

[125] Die Rauber

[126] – Thermidor: نام یازدهمین ماه تاریخ انقلاب کبیر فرانسه، از نوزدهم ژوئیه‌ی ۱۷۹٤ تا ۱۷ اوت؛ مرحله‌ی اعتدالی و ضدانقلابی پس از انقلاب و استقرار دیکتاتوری برای حفظ آرامش.

کردن از رئالیسم، و تولد تمایلات رمانتیک و ماقبل رمانتیک مشخص می‌شد، این جریان‌ها، بدون در نظر گرفتن دستاوردهای رئالیسم نمی‌توانستند رشد کنند.

گوته و شیلر، از بی‌ثمری و بی‌هودگی آئین پرستش اراده‌ی شخصی نظام بورژوایی که در مکتب **توفان و طغیان**[۱۲۷] موعظه می‌شد، آگاه بودند. آن‌ها کوشش‌های هم‌عصران رومانتیک و ماقبل رومانتیک خود را برای یافتن راه‌های تازه‌ی باز تاباندن واقعیت، پذیرفتنی نمی‌دانستند، زیرا اینان زندگی را به‌مثابه‌ی کلاف درهم‌بافته‌ی توهمات می‌دانستند، دنیای واقعیت را در برابر دنیای رؤیا رها می‌کردند، یا مانند **نوالیس**[۱۲۸] در رساله‌ی «**مسیحیت یا اروپا**»[۱۲۹] استقرار مجدد نظام کهنه‌ای را پیشنهاد می‌کردند که تاریخ، آن‌را از میان برداشته بود. هنوز آن مرحله‌ای که رومانتی‌سیسم انقلابی وارد صحنه شود، فرا نرسیده بود.

در پایان سده‌ی نوزدهم و آغاز سده‌ی بیستم، ادبیاتی که نتایج بحران انقلابی را منعکس می‌کرد، مانند اندیشه‌ی فلسفی، کوشش عظیمی به عمل می‌آورد تا آن‌چه را که اتفاق افتاده بود ببیند و درک بکند، و بر ویرانه‌های امیدها و رؤیاهای لرزان، نگرش نوین و مفهوم تازه‌ای از طبیعت، جامعه و شعور انسانی پی‌ریزی کند.

درحالی‌که اقتصاددانان بورژوایی با خوشی زایدالوصفی سرگرم توجیه پیش‌رفت‌های بورژوایی و اثبات اجتناب‌ناپذیری آن بودند، در حالی‌که فیلسوفان ایده‌آلیست و فیلسوفان **طبیعی** آلمان تمام کوشش‌های خود را متوجه انتقاد از ماتریالیسم مکانیستی عصر روشن‌گری کرده بودند، در حالی‌که رومانتی‌سیسم نوخاسته که به‌طرز دردآوری از تضاد روبه‌رشد میان فرد و جامعه آگاه شده بود نمی‌توانست ریشه‌های این تضاد را پیدا کند، در میانه‌ی این دوران بسیار آشفته، اندیشه‌ی تازه‌ای پدیدار شد که اندیشه‌ی بشر را دستخوش انقلاب کرد- و آن **نظریه‌ی تکامل** بود. در اواخر سده‌ی هجدهم و اوایل سده‌ی نوزدهم مجموعه‌ی بنیادی سئوالات مربوط به جهان‌نگری، که بعدها توسط **هگل**

---

[۱۲۷] Sturm und Drang

[۱۲۸] Novalis

[۱۲۹] Die Christenheit oder Europa

در کتاب «**پدیدارشناسی ذهن**»[۱۳۰] (اثبات دیالکتیک، تعریف قانون نفی نفی، و توجه پیوسته به تاریخ) تنظیم گردید، تازه شکل می‌گرفت. در این‌مرحله، تئوری‌های اجتماعی تازه‌ای پدیدار گردیدند و راه حل غیرمنتظره‌ای برای حل مسأله‌ی ظاهراً لاینحل آزادی انسان که اندیش‌مندان عصر روشن‌گری بی‌هوده با آن کلنجار رفته بودند پیشنهاد کردند، تئوری‌هایی که از نفی روابط مالکیت خصوصی سرمایه‌داری آغاز می‌کردند و ظاهراً با تمامی وجود خود، درستی قانون نفی نفی هگل را تأیید می‌کردند. از ویرانه‌های نظام فئودالی و از بطن سرمایه‌داری، **سوسیالیسم تخیلی** سر بر آورد و کوشید نظریه‌ی تکامل را در تاریخ هم شمول دهد و در مسیر آن به جستجوی منطق بپردازد.

فوریه[۱۳۱] در کتاب «**تئوری چهار جنبش**»[۱۳۲] که یک‌سال پس از انتشار «**پدیدارشناسی ذهن**» به چاپ رسید، به‌طور خردمندانه‌ای، نیاز عصر جدید به یک سنتز فکری تازه را بر بنیان‌های ایده‌ئولوژیک و اجتماعی، نه ایدئولوژی دموکراتیک عصر روشن‌گری، بی‌آن‌که اشاره‌ای به اقتصاد سیاسی و فلسفه‌ی بورژوایی به‌معنای اخص کلمه بشود، مطرح کرد. «پس از مصیبت سال ۱۷۹۳، تمام توهمات به لرزه درآمدند؛ علوم سیاسی و اخلاقی، مورد غضب قرار گرفتند و ایمان به آن‌ها به‌طرز بازگشت‌ناپذیری به فراموشی سپرده شد. بدین‌جهت، می‌شد پیش‌بینی کرد که نباید از هر دانش مکتسبی انتظار سعادت داشت، و رفاه اجتماعی را باید در علم تازه و راه‌های تازه‌ای جستجو کرد که در برابر اندیشه‌ی سیاسی زمانه گسترده شده‌اند؛ چون واضح بود که نه فیلسوفان و نه رقبای آن‌ها، هیچ‌کدام درمان دردهای اجتماعی را نمی‌شناختند و در زیر پوشش جزم‌های این دو گروه، بیماری‌های خطرناک، منجمله فقر، تا ابد ادامه می‌یافت.»[۱۳۳] هگل که بنای عظیم نظام فلسفی دایره‌المعارف‌گونه را بر پا داشت، و **سن‌سیمون**[۱۳۴]، با عقیده‌ای که

---

[۱۳۰] Die phanomenologie des Geistes

[۱۳۱] Fourier

[۱۳۲] Theorie des quatre mouvements

[۱۳۳] Ch. Fourier, Oeuvres Completes, T.۱, "Theorie des quatre mouve- ments", Troisieme edition, Paris, ۱۸٤٦,pp.۲-۳.

[۱۳٤] Saint Simon

درباره‌ی یک دایره‌المعارف جدید داشت، و هم‌چنین **اگوست کنت**[۱۳۵] این اندیش‌مند محدودفکر و ملانقطی بورژوایی، که جوهر انقلابی و سوسیالیستی اندیشه‌های سن‌سیمون را خنثی و فقط جنبه‌ی راسیونالیستی- پوزیتیویستی تئوری او را اقتباس کرد، این نیاز به سنتز و جمع‌بندی اجتماعی را که در جریان انقلاب بورژوایی و پس از آن فراهم آمده بود، احساس کردند.

لزوم شناخت واقعیت نوین اجتماعی، که به‌طور طبیعی در حال شکل گرفتن بود، موجب توجه فراوانی به تاریخ شد، که از ویژگی‌های زندگی فکری اوایل سده‌ی بیستم به‌شمار می‌رود.

نوابغی چون گوته و شیلر نیز توجه خود را به تاریخ معطوف کردند و کوشیدند درس‌های انقلاب فرانسه را از بطن رویدادها و نتایج آن بیاموزند. شیلر، که گذشته را به‌عنوان یک تاریخ دان، به‌طور همه‌جانبه مطالعه کرده بود و کتاب‌هایی هم درباره‌ی **شورش‌های هلند**، **جنگ‌های سی‌ساله** و مبارزات سیاسی فرانسه در دوران زمام‌داری **هانری چهارم** نوشته بود، کتبی که همگی از قلم یک هنرمند تراویده بودند نه از قلم یک عالم، متوجه شد که سرچشمه‌ی پنهان احساس‌ها و اعمال انسان‌ها منافع مادی است، یا اگر واضح‌تر بگوییم، او در تحلیل رویدادها، از شیوه‌ی رئالیستی سود جست. نگرش رئالیستی به زندگی، که به شیلر امکان داد تا از تئوری‌ها و اصول کلاسی‌سیسم فراتر رود، در داستان **عشق و نفرت** هم دیده می‌شود. در درام‌های بعدی او، در نمایشنامه‌ی سه‌بخشی «**والن‌اشتاین**»[۱۳۶] و نمایشنامه‌ی «**ماری استوارت**»[۱۳۷] و به‌ویژه در «**ویلهلم تل**»[۱۳۸]، نگرش رئالیستی، اصل بنیادی تمامی اثر را تشکیل می‌دهد. شیلر صرفاً برای جستجوی موضوعات و شخصیت‌های بزرگ برای درام‌ها و تراژدی‌هایش نبود که به تاریخ روی آورد. او تاریخ را به‌مثابه‌ی مبارزه‌ی اصول گوناگون اخلاقی در نظر می‌گرفت، و همین نحوه‌ی مطالعه‌ی تاریخ

---

[۱۳۵].Auguste Comte

[۱۳۶].Wallenstein

[۱۳۷].Mary Stuart

[۱۳۸].Wilhelm Tell

بود که او را در آخرین سال‌های زندگی‌اش به نظریه‌ی حکومت مردم معتقد کرد، هر چند پیش از آن نیز شیوه‌ی ژاکوبنی دگرگون کردن جامعه را رد کرده بود.

در جهان‌نگری او، ویژگی‌های تخیل‌گرایی نیز به‌وضوح دیده می‌شد، چون زیربنای عینی دگرگونی‌های تاریخی در نظر او هم‌چنان یک معما بود، معمایی که با ظاهر شدن تضادهای نظام سرمایه‌داری در آینده‌ای نه چندان دور، به کمک اندیشه‌ی اجتماعی، هنر و ادبیات، گشوده می‌شد.

شیلر در کتاب «**درباره‌ی آموزش هنری انسان**»[۱۳۹]، که در آن نسبت به نیروی بی‌کران هنر برای دگرگون کردن انسان و جامعه امید زیاد نشان می‌دهد، و هم‌چنین در تراژدی‌های بعدی‌اش، از قانون هنرشناختی کلاسی‌سیسم خود دفاع کرد، در بیان قدرت جوهر غریزی اخلاقی انسان راه اغراق پیمود و توجه بسیار کمتری به مطالعه و تحلیل عوامل واقعی و بنیادی روند تاریخ نشان داد. تأثیر مکرر سرنوشت در آینده‌ی قهرمانان او از همین‌جا ناشی می‌شود، و این در واقع، چیزی نیست مگر شکل دیگری از ضرورت تاریخی و مشروط بودنی که نویسنده نتوانسته است آن‌را مشاهده و درک کند(مثلاً در «والن اشتاین»). تصویری که او از عواطف، افکار و احساسات انسان ارائه می‌داد، محیطی را که بازیگر در آن مشغول حرکت و فعالیت بود و می‌توانست تمامی ساختمان تراژدی‌های او را از کمالی رئالیستی برخوردار کند، به پشت صحنه منتقل می‌کرد. شیلر، غالباً از عینیت دست برمی‌داشت، قهرمان خود را محمل و منادی عقاید خود می‌کرد، و به فصاحت مطنطن و تا اندازه‌ای انتزاعی متوسل می‌شد. تمامی‌این ویژگی‌های درام شیلر، دارای تبیین منطقی تاریخی است، و خود دلیلی بر این واقعیت است که او پیوسته به‌عنوان یک هنرمند در راه تکامل بود و نهایت کوشش خود را برای تجسم واقعیت نوین به کمک شکل‌های هنری، که فقط رئالیسم می‌توانست آن را درک کند و با کلمه نشان دهد، به کار می‌برد و از این‌جهت، کلاسی‌سیسمی را که این‌همه به آن اظهار وفاداری می‌کرد از نو زنده نکرد. با وجود این، در نمایشنامه‌های بعدی شیلر، عشق بی‌کران به انسان، شخصیت‌های بزرگ، ارائه بسیار دقیق و کامل دنیاهای درونی شخصیت‌ها با تضادهای کاملاً استثنایی، حاد و پایدار، در یک‌جا دیده می‌شوند. از همه مهمتر

---

[۱۳۹]. Briefe uber die asthetsche Erzeihung

این‌که شیلر دریافته بود که نتایج عملی انقلاب فرانسه و نظام نوینی که به‌جای کهنه‌ی پیش از انقلاب استقرار می‌یافت، نتیجه‌ی نهایی تکامل اجتماعی نبود و تاریخ روندی است که در مسیر آن، شیوه‌های کهنه‌ی زندگی و شکل‌های اجتماعی، جای خود را به شیوه‌ها و شکل‌های تازه‌ای می‌سپارند. نظریه‌ی حکومت مردم، که شیلر در «**ویلهلم تل**» پس از غلبه بر ترس‌های بورژوایی خود از شورش مردم به آن رسید، نشان می‌دهد که او به این نکته پی برده بود که فقط آینده می‌تواند تضادهای ظاهراً لاینحل عصر او را حل کند.

اگر شیلر از آن‌جهت به تاریخ روی آورد تا مفهوم انقلاب اجتماعی را که شاهدش بود درک کند، آثار گوته و تکامل فکری او، ماهیت آن دوره را تا اندازه‌ای غیرمستقیم، منعکس می‌کنند. شیلر در رساله‌ی خود به‌نام «**درباره‌ی شعر ساده و احساساتی**»[۱۴۰]، ویژگی عمده‌ی نبوغ ذاتی گوته را که در شناخت رئالیستی و نیرومند او از زندگی منعکس شده بود، با موشکافی زیاد ارزیابی کرد. گوته، وجود شکل‌های گوناگون ذهن‌گرایی در هنر و فلسفه را قویاً رد می‌کرد و بیش‌تر اوقات، آشکار به آن حمله می‌کرد. او به عینیت دنیا و طبیعت، بیش از هر پدیده‌ی دیگر ارزش می‌داد، و همیشه ضربان قلب زندگی را احساس می‌کرد: او علت‌گرایی نوع **اسپینوزائی** را به کوشش‌های **فلسفه‌ی طبیعی** آن زمان برای استخراج قوانین طبیعت از فکر بشر، قوانینی که منحصر به طبیعت‌اند، ترجیح می‌داد. گوته **تکامل** را ویژگی طبیعی طبیعت می‌دانست، و دامنه‌ی این مفهوم را به تاریخ هم بسط داد و غالباً از نظراتی که هردر در کتاب «**شرحی مختصر درباره‌ی فلسفه‌ی تاریخ تکامل انسان**»[۱۴۱] بیان کرده بود، سود می‌جست و از آن‌ها اقتباس می‌کرد.

«**کوشش برای تبیین دگردیسی گیاهان**»[۱۴۲]، که مانند آثار **ژوفرا سن‌هیلر**[۱۴۳]، نظریه‌ی تکامل را پیش‌بینی کرده است، و **فاوست**[۱۴۴]، این ستایش شجاعانه و پیروزمندانه‌ی اندیشه‌ی خلاق، سازنده و جستجوگر انسان سرشارند از نظریه‌ی تکامل، نظریه‌ی حرکت بی‌وقفه‌ی زندگی، زندگی‌ای که پیوسته در حال سازندگی و دگرگونی است.

---

[۱۴۰] Uber naïve und sentimentalische Dichtung

[۱۴۱] Ideen Zur Philosophie der Geschichte

[۱۴۲] Versuch, die Metamorphose der pflanzen zu erklaren

[۱۴۳] Geoffroy Saint - Hilaire

گوته انسان را به‌مثابه‌ی فرزند طبیعت دائماً تغییریابنده و جاری، و هم‌چون برگی از درخت بی‌خزان ابدیت در نظر می‌گرفت. فاوست، در حالی‌که روح زمین را فرا می‌خواند و به نیروی آن پی می‌برد، در عین حال، خود را جزیی از کائنات می‌داند، کائناتی که برای شناخت آن تمامی نیروهای فکر خود را به کار انداخت.

اما اگر عینیت طبیعت و قوانین آن برای گوته مسلم بود و او می‌توانست به خطوط مشخص تکامل موجود زنده پی برد (کافی است یادآوری کنیم که او استخوان میان آرواه‌ها را کشف کرده بود)؛ اگر ما می‌توانیم با این شاعر روسی که می‌گوید: «کتاب ستارگان برای او کتابی است آسان و امواج دریا با او سخن می‌گفتند»، موافقت کنیم، نظریه‌ی تکامل که جزء ارگانیک جهان‌نگری گوته به‌شمار می‌رفت، وقتی در آثار بعدی او به عرصه‌ی جامعه و قلمرو تاریخ پویا وارد شد، هرگز دارای عینیت رئالیستی حقیقی نگردید. گوته، که از **هردر** پیروی می‌کرد و می‌پذیرفت که تاریخ، مانند طبیعت، تابع برخی قوانین منطقی است، نتوانست نیروهای تعیین‌کننده‌ی روابط اجتماعی انسان را کشف کند. زمان، فکر سرکش او را نیز به زنجیر انقیاد کشید.

علی‌رغم تفاوت‌های بنیادی میان این دو نویسنده‌ی بزرگ، تشابه معینی در روش ارائه‌ی تاریخ توسط آنان دیده می‌شود، که می‌توان آن را به شرایط مشابه اجتماعی نسبت داد که هنرشان در آن به کمال رسید. سرنوشت والن‌اشتاین افسرده و جاه‌طلب، که به‌طرز اجتناب‌ناپذیری به‌سوی تقدیر پیش می‌رود، قرینه‌ای هم در **اگمونت**[۱۴۵] دارد، که خود را با همان هیجان و خوشحالی، غرق لذت‌های نفسانی و مبارزه‌ی اجتماعی می‌کند. گوته با تجسم **اگمونت** به‌صورت عضو فعال جنبش رهایی‌بخش ملی، توجه خود را بر بی‌بصیرتی سیاسی و ایده‌آلیستی قهرمان خویش و پیش‌رفت اجتناب‌ناپذیر او به‌سوی گیوتین، متمرکز می‌کند، نه مبارزه‌ی میان نیروهای زنده‌ی اجتماعی، که به گذشته ارتباط می‌دهد. این، تصادفی نبود: گوته تحلیل دنیای فکری قهرمان تراژیک خود را جانشین دیالکتیک تضادهای تاریخی

---

[۱۴۴] Faust

[۱۴۵] Egmont

طبقاتی کرد که رفتار **اگمونت** را به‌عنوان یک شخصیت تاریخی تعیین می‌کنند و بنابراین، تقدیر و از پیش تعیین شدن سرنوشت او، درست مانند شعر سه‌بخشی شیلر، مبین عدم آگاهی شاعر از ماهیت ضرورت تاریخی است.

گوته، مانند شیلر، از انقلاب فرانسه استقبال نکرد و بر خلاف هیجان‌های شدید سیاسی که فرانسه را به خروش آورده بود، زندگی عادی، محدود و میانه‌حال بورژوایی را که در اشعار شیرین **هرمان** و **دوروتی**[۱۴۶] مورد ستایش قرار گرفته بود، مجسم کرد. و باز، او هم مانند شیلر به‌خوبی می‌فهمید که نتایج انقلاب به‌معنای آخرین مرحله‌ی تکامل تاریخی بشریت نبود.

گوته در آخرین سال‌های زندگی‌اش دقیقاً از موفقیت‌ها و پیش‌رفت‌های اندیشه‌ی اجتماعی، سیاسی و هنرشناختی هم‌عصر خود پیروی کرد. دردوره‌ی جدید که پس از انقلاب ۱۷۸۹ آغاز شد، دوره‌ای که سرشار از رویدادهای بزرگ و مهم بود، گوته توانست بسیاری چیزها را که در سده‌ی هجدهم ناشناخته بود مشاهده کند، و عناصر تخیلی، تدریجاً با وضوحی بیش از پیش در جهان‌نگری و آثار ادبی او نمایان گردید.

نظریه‌ی آموزش و پرورش به‌عنوان وسیله‌ای در وهله‌ی نخست برای آفرینش یک فرد هماهنگ و سپس جامعه‌ی هماهنگ، از مشخصات کلاسی‌سیسم **وایمار** نیز بود و جان کلام **استاد ویلهلم**[۱۴۷] را تشکیل می‌دهد. ولی عصر جدید، عناصر تازه‌ای را در برنامه‌ی مثبت برای تکمیل روابط اجتماعی توضیح‌داده‌شده در این داستان وارد کرده بود. مضمون بخش دوم به‌نام «**سال‌های شاگردی استاد ویلهلم**»[۱۴۸]، تشابهی چشم‌گیر با عقاید عملی درباره‌ی تجدید سازمان جامعه دارد که **فوریه** و **سن‌سیمون** تبلیغ می‌کردند. عقاید گوته، مخصوصاً با این قسمت از عقاید **سن‌سیمون** که در پایان رساله‌ی «**نظرات ادبی، فلسفی و صنعتی**»[۱۴۹] بیان گردیده است، و با این‌عنوان شعارمانند آغاز می‌شود، تشابهی عجیب دارد: «عصر طلائی، که سنت‌های کور بشریت تاکنون آن‌را به گذشته منسوب می‌کرد، هنوز فرا نرسیده است».

---

[۱۴۶]. Hermann und Dorothea

[۱۴۷]. Wilhelm Meister

[۱۴۸]. Wilhelm Meisters Wander jahre

[۱۴۹]. Opinions litteraires, philosophiques et industrielles

سن‌سیمون نوشت: «فیلسوفان سده‌ی نوزدهم اکنون باید و ظیفه‌ای را به‌عهده بگیرند که با وظیفه‌ای که فیلسوفان سده‌ی هجدهم به عهده گرفته بودند تفاوت زیاد دارد.

«فیلسوفان سده‌ی نوزدهم باید با هم متحد شوند تا به‌طور کامل و جامع ثابت کنند که در شرایط کنونی علوم و تمدن، فقط اصول صنعتی و علمی می‌توانند شالوده‌ی سازمان اجتماعی را تشکیل دهند، یا ثابت کنند که در شرایط کنونی علوم و تمدن، جامعه را می‌توان به طریقی سازمان داد که مستقیماً در جهت بهبود و پیش‌برد رفاه اخلاقی و مادی حرکت کند.

«فیلسوفان سده‌ی هجدهم، دایره‌المعارف را پدید آوردند تا نظام ربّانی و فئودالی را رد کنند. فیلسوفان سده‌ی نوزدهم نیز باید به نوبه‌ی خود برای استقرار نظام صنعتی و علمی، دایره‌المعارفی بنویسند.

«تمام عقایدی که در آن‌جا ارائه شده، باید تحلیل شود و ثابت شود که **رفاه عمومی**، نتیجه‌ی ضروری نفوذی است که اصول علمی و صنعتی در جامعه دارند، و تاکنون به‌جای آن‌ها اصول فئودالی و ربانی بر آن حاکم بوده‌اند.»[۱۵۰]

گوته در **سال‌های شاگردی استاد ویلهلم**، ضمن پیش‌بینی نقش عظیمی که صنعت در زندگی آینده‌ی بشر ایفا خواهد کرد، فضای قابل توجهی به‌بیان اندیشه‌هایی درباره‌ی سازمان‌دهی صنعت بر اساس نوعی مالکیت عمومی اختصاص داده است. او به کار دسته‌جمعی برای کشت زمین، اهمیت فراوان قایل بود، و زمین را متعلق به همگان می‌دانست. کار در نظر گوته از مسأله‌ی آموزش و پرورش جدایی‌پذیر نبود، زیرا کار، انسان را برای فعالیت مفید اجتماعی آماده می‌کند.«**قلمرو آموزش و پرورش**»، این آرمان‌شهر اجتماعی و تربیتی، مانند تمامی نظام سازمان‌دهی زندگی که در این داستان توصیف شده است، در خدمت یک هدف بود– و آن، آینده، تأیید و تبلیغ نظام روابط اجتماعی منطقی‌تری بود، سوای آن نظامی که انقلاب به بارآورده بود.

فلسفه‌ی **فاوست** هم دارای یک عنصر تخیلی است. محور فکری این تراژدی، بدون تردید صحنه‌ی کفاره است، صحنه‌ی پیروزی **فاوست** بر **مفیستوفلس**، که در آن، اشتیاق بی‌کران **فاوست** به علم، به صلاح و رفاه دیگران مبدل

---

۱۵۰. Saint – simon, opinions litteraires, Philosophiques et industrielles, paris, ۱۸۲۵.pp.۸۳-۸٤.

می‌شود، صحنه‌ای که درآن، **فاوست** پس از تکمیل کردن دوره‌ی زندگی زمینی خود و آزمودن تمامی شادی‌ها و اندوه‌های بشر، به بازآفرینی سرزمینی کامل می‌پردازد و در کار به‌نام سعادت و آزادی بشر، سعادت خود و اوج آرزوهایش را می‌یابد. مطمئناً گوته هرگز به تراژدی عالی و تکان‌دهنده‌ای نظیر این صحنه دست نیافت. در این صحنه، لذت سرکش و غرور انسان آفریننده، به محض کشف معنای زندگی در فعالیت ثمربخش، در اثر دنگ‌ودونگ بیل‌ها و صدای گرفته‌ی در درون قبری که خادمان وفادار مفیستوفلس یعنی لمورها، برای او می‌کَنند، در تیرگی فرو می‌رود. خوش‌بینی تاریخی در آخرین تک‌گویی فاوست، به هنگامی‌که می‌گوید:

فقط کسی شایسته‌ی زندگی و آزادی است

که هر روز برای رسیدن به آن به پیکار می‌رود

فضای دلتنگ‌کننده و تراژیک این صحنه را از میان می‌برد، ولی مشکل واقعی رسیدن به آزادی مطلوب که گوته در **فاوست** به ستایش از آن بر می‌خیزد، هم‌چنان باقی می‌ماند.

گوته شاعر بزرگ، ضمن پذیرفتن نظریه‌ی تکامل به‌عنوان یک ضرورت و قانون‌مندی تاریخی، دریافت که پیش‌رفت اجتماعی بی‌کران حاصل از انقلاب، به کمال نخواهد رسید، زیرا انقلاب از نیروهای مدد خواسته بود که مانع پیش‌رفت بشریت به‌سوی روابط منطقی اجتماعی بودند. گوته می‌دید که خودپرستی و تمایلات فردگرایانه، ریشه‌ی آرمان بشردوستانه‌ی رفاه عمومی را می‌جویدند و نمی‌گذاشتند در عرصه‌ی زندگی که به‌وسیله‌ی انقلاب شخم شده بود و در جنگ‌های اروپای پس از انقلاب با خون انسان‌ها آبیاری شده بود، قد بر افرازد. اما او علت‌های ریشه‌ای خودپرستی اجتماعی و نیروهای محرک روند تاریخ را آشکار نکرد و بدین‌سان نظرات اجتماعی او، هر چند به‌سوی سوسیالیسم تخیلی متمایل بود، ولی به‌هیچ‌وجه، در تمامی موارد، با آن تطابق نمی‌کرد.

فوریه و سن‌سیمون، نظریه‌ی تکامل را در تاریخ نیز به کار بستند و به این نتیجه رسیدند که **مبارزه‌ی طبقاتی**، نیروی محرک روند تاریخ است. سن‌سیمون در اواخر زندگی‌اش با وجود علاقه‌ای که به تئوری مسیحیت جدید خود

داشت، تدریجاً سخنگوی منافع «طبقه‌ی پایین»، نیرویی که در اعماق جامعه‌ی بورژوایی شکل گرفته بود، یعنی سخنگوی پرولتاریا گردید. سازمان اجتماعی که به‌نظر او جانشین تمدن خودپرستانه‌ای می‌شد که بر ویرانه‌های نظام فئودالی روییده بود، می‌بایست موجب «افزایش رفاه پرولترها»[۱۵۱] گردد. سن‌سیمون هم مانند **رابرت اوون**[۱۵۲] و فوریه، نقشه‌هایی درباره‌ی طرق و امکانات تجدید سازمان جامعه در سر داشت، ولی او با اعتقادی راسخ از توانایی پرولتاریا به شرکت در حکومت و سازمان‌دهی «نظام رفاه اجتماعی» سخن گفت و بدین‌ترتیب، آگاهی تاریخی و قدرت پیش‌بینی خود را نشان داد. ترکیب نظریه‌ی تکامل با تئوری مبارزه‌ی طبقاتی و کشف قوانین تاریخی حاکم بر روابط اجتماعی، به پیدایش سوسیالیسم علمی انجامید، و انقلابی عظیم در تفکر و زندگی اجتماعی انسان به بار آورد. ولی این کشف، که دارای اهمیت عام تاریخی بود، بعدها صورت گرفت و اندیشه‌ی مترقی اجتماعی در نخستین سال‌های سده‌ی نوزدهم، تازه به درک و شناخت واقعیت نوین نایل می‌شد، بنابراین، کاملاً طبیعی است که سن‌سیمون، ادامه‌دهنده‌ی سنت اندیش‌مندان بزرگ سده‌ی هجدهم مانند **مورلی**[۱۵۳]و **مابلی**[۱۵٤] و **گراکوس بابوف**، این سلف بلافصل خودش، در نظریات تئوریک‌اش از گوته به‌مراتب جلوتر رفته باشد. خط فاصل میان نظرات دموکراتیک و انسان‌گرایانه‌ی گوته و تئوری‌های سوسیالیستی تخیل‌گرایان، صرفاً به این دلیل پدیدار گردید که جهان‌نگری این شاعر بزرگ در کشوری عقب‌مانده و در شرایط حکومت بورژوازی ترسو و آماده‌ی سازش، که احتیاطش نسبت به انقلاب، از حد متوسط «احتیاط بزدلانه» هم بیش‌تر بود، شکل گرفت. گوته، هرچند یک نابغه به‌شمار می‌رفت، نورسته‌ای از طبقه‌ی متوسط آلمان بود، و نقش این موقعیت اجتماعی در گرایش او به تاریخ، دیده می‌شود.

تکامل نظرات اجتماعی گوته در آخرین بخش زندگی‌اش، دگرگونی‌های مشابهی هم در اصول بنیادی هنرشناختی او پدید آورد. عناصر کلاسی‌سیستی در آثار او رو به کاهش نهاد و خود بیش از پیش، با جدیت به جستجوی راه‌ها و

---

[۱۵۱] Ibid, pp. ۱۵۸-۵۹.

[۱۵۲] Robert Owen

[۱۵۳] Morelly

[۱۵٤] Mably

امکانات هنری تازه برای ارئه‌ی «جریان اجتناب‌ناپذیر کل» پرداخت. «**استاد ویلهلم**»، چه از لحاظ مضمون فکری درونی‌اش و چه از لحاظ شیوه‌ی بیان، یک کار تجربی بود. تصاویر و شیوه‌های زندگی که به‌طرزی رئالیستی بازنمایی شده‌اند، جای خود را به صحنه‌هایی رمانتیک می‌دهند که گوته، با وجود برخورد محتاطانه و حتی انتقادی‌اش با رومانتی‌سیسم، اغلب، ناخواسته در داستان خود وارد می‌کند، و حال آن‌که بخش آخر این داستان، در واقع یک رساله‌ی اجتماعی- فلسفی است. گوته به‌دنبال **اصطلاح** ادبی تازه‌ای بود که به مدد آن بتواند عقاید خویش و مفهوم عینی و تاریخی آن‌ها را بیان و به دیگران منتقل کند. ولی ناآگاهی او از علت‌های تعیین‌کننده‌ی «جریان اجتناب‌ناپذیر کل» او را از تجسم رئالیستی این عقاید محروم کرد.

اثری که شاهکار زندگی ادبی گوته به‌شمار می‌رود، یعنی تراژدی او درباره‌ی **دکتر فاوستوس** که روح خود را به شیطان می‌فروشد تا مفهوم ومعنی اشیاء را یاد بگیرد، و پس از تحمل شکنجه‌ها و عذاب‌های طولانی، از جستجوی شخصی و فردگرایانه‌ی مفهوم زندگی به ستایش از رفاه عمومی‌و خدمت به هم‌نوع می‌پردازد، از لحاظ شکل، یک اثر تلفیقی است. افسانه‌های مردمی درباره‌ی جادوگر و افسونگر، که شالوده‌ی طرح کلی این تراژدی را تشکیل می‌دهد، رنگ تاریخی گذشته‌ی دور آلمان را که در اشعار **ساکس**[۱۵۵] دیده می‌شود زنده کرد؛ حادثه‌ی دراماتیک دختر فریب‌خورده‌ای که قاتل کودکان می‌شود، سیل خروشانی از فرهنگ مردمی را وارد تراژدی می‌کند؛ خیال‌بندی دلتنگ‌کننده‌ی اسطوره‌های شمال در کنار عناصری از اسطوره‌های عصر باستان که به‌شکلی پیچیده اقتباس و بسط داده شده‌اند، قرار می‌گیرند؛ عظمت بی‌تناسب صحنه‌های دادگاه با خشونت کاملاً کلاسیک حادثه‌ی **هلن** در هم آمیخته می‌شود؛ تشریح شاعرانه‌ی تئوری‌های علوم طبیعی مانع گنجاندن حمد نهایی در تراژدی نمی‌شود؛ تمثیل صحنه‌های **والپورگیس ناخت**[۱۵۶]، به‌طوری تنگاتنگ با مبحث اعتقادنامه‌های متعال مسیحی در هم می‌آمیزد و تمامی‌این اثر، با سرشاری و پیچیدگی عناصر هنری‌اش، از لحاظ ساختمان، نمایش‌های کهن مذهبی را به یاد می‌آورد و ارتباطی

[۱۵۵] .Sachs

[۱۵۶] .Walpurgisnasht

دورادور با تئاتر عروسکی یعنی سنت‌ها و حکایات و افسانه‌های قومی دارد. گوته دنیایی رنگارنگ، شگفت‌آور و خیال‌انگیز آفرید که کمالش را مدیون وحدت محتوی و شیوه‌ی بیان است. از آن‌جا که سرنوشت شخصی قهرمان، نشان‌دهنده‌ی سرنوشت تمامی بشریتی است که به‌دنبال راه درست زندگی و تاریخ می‌گردد، مشتاق کشف اسرار کائنات است و به‌گمان گوته، باید بر موانع بی‌شماری که بر سر راه تاریخی او قرار دارند چیره شود و شالوده‌ای منطقی برای زندگی خویش پی افکند، فاوست و مفیستوفلس، دشمن او، تمثیلی‌اند. از نمادپردازی و تمثیل (غالباً بی‌نهایت مبهم)، در مورد سایر شخصیت‌های این تراژدی هم استفاده شده است.

مستعد تفسیرهای گوناگون (منجمله تفسیرهای نمادی) بودن، جزو ماهیت اصلی تخیل هنری است، زیرا هیچ هنری واقعیت را هم‌چون آیینه منعکس نمی‌کند و نسخه‌ای کاملاً روشن از دنیای اشیاء و پدیده‌ها ارائه نمی‌دهد. از آن‌جا که ذهن انسان هم واقعیت عینی را مانند آیینه‌ای منفعل منعکس نمی‌کند، تخیل هنری نیز چنین نیست. تخیل هنری، ممکن است دارای اصول بنیادی گوناگون باشد: می‌تواند بر تداعی‌ها، بر تشابه یا مقایسه مبتنی باشد؛ می‌توان آن‌را مؤثرتر کرد و به‌صورت عجیب و غریب یا کاریکاتور درآورد؛ می‌تواند تمثیلی، کاملاً سه‌بعدی و پلاستیک، حقیقی و مجازی باشد و در عین‌حال، با وجود این‌که از هر ساختمان یا ویژگی‌ای، مثلاً خردگرایانه یا عاطفی، برخوردار است، همیشه بر شیوه‌ی خاص درک واقعیتی مبتنی باشد که به ماهیت اجتماعی جهان‌نگری نویسنده بستگی دارد.

زیبایی‌شناسی مکتب ناتورالیستی، تدریجاً در اواسط سده‌ی نوزدهم و در زمانی به ظهور رسید که تغییراتی ژرف در شعور اجتماعی بورژوایی که بر نگرش تجربی به واقعیت مبتنی بود صورت می‌گرفت، واقعیتی که تئوریسین‌ها و شارحان ناتورالیسم، آن‌را مقوله‌ای ایستا و خارج از مسیر تکامل می‌دانستند. ناتورالیسم، مدافع اصل نسخه‌برداری از واقعیت و تخیلاتی عکس‌مانند است که نمی‌توان آن‌را تعمیم داد و برای تبیین ماهیت اشیاء از آن‌ها سود جست. بدین‌سان، زیباشناسی ناتورالیستی، نه فقط هنر و ادبیات را دچار فقر کرد بلکه از ارزش تخیل در شناخت، و در نتیجه از ارزش خود هنر در شناخت، کاست.

رئالیسم بر خلاف جریان‌های غیررئالیستی، از تمامی امکانات ذاتی اندیشه‌ی تخیلی که بیان‌کننده‌ی ماهیت موضوع درک شده است، وسیعاً استفاده می‌کند. رئالیسم تمامی اصول آفرینش تخیل را جذب می‌کند و کیفیات و ویژگی‌های واقعیت درک‌شده را آشکار می‌سازد. به این‌طریق، تخیل رئالیستی، واقعیت را به‌صورت عینی در می‌آورد و به نوبه‌ی خود، با آن برابر است. رئالیسم برخلاف ناتورالیسم که شکل ظاهری اشیاء را نشان می‌دهد، جوهر آن‌ها را منعکس می‌کند و بدین‌سان، زیبایی‌شناسی رئالیستی، حقیقتاً غنی و متنوع است. کمال حماسی خیال‌بندی تولستوی، که زمینه‌ی ملموس و مادی بافت زندگی را بازآفرینی می‌کند، به‌همان اندازه خصوصیت بارز رئالیسم به‌شمار می‌رود که خیال‌بندی کنترل‌شده و خردگرایانه‌ی استاندال؛ و خیال‌بندی نیرومند، محکم و بسیار عاطفی داستان‌های داستایفسکی که تصویری رئالیستی از زندگی عصر او ارائه می‌دهند، درست مانند نثر موجز و دقیق **چخوف** با نواهای فرعی پیچیده‌اش که جریان‌های زیرین رویدادها را منعکس می‌کند، چنین است. **سالتیکوف شچدرین**[۱۵۷]، طنزپرداز روسی، در انتقاد کوبنده‌ای که از ساختمان اجتماعی جامعه‌ی سرمایه‌داری–زمین‌داری روسیه به عمل آورده است، از نمادپردازی و تغییر شکل بی‌تناسب، استفاده می‌کرد. کتاب او به‌نام «**تاریخ شهر گلاپوف**»[۱۵۸] هر چند از تمثیل ساده و تعلیمی، دوری می‌کند، سرشار از نمادپردازی است، و شخصیت‌های آن نیز نمادی‌اند. اما تجسم نمادی مأموران دولتی شهر، نه فقط مغایرتی با رئالیسم ندارد بلکه مستقیماً از سنت‌های رئالیستی ناشی می‌شود، زیرا نویسنده، در وجود این شخصیت‌ها خصوصیات تیپیک تاریخی و مشخص واقعیت اجتماعی را مجسم می‌کند. در ورای سطح نسبتاً خیالی طنز شچدرین، واقعیت زندگی روسیه‌ی نیمه‌فئودالی، تصور نویسنده از مسیر تکامل آینده‌ی آن و سرنگونی قریب‌الوقوع نظام موجود نهفته است. شچدرین، نمادپردازی را به‌عنوان بهترین وسیله‌ای که می‌توانست برای تجسم و سنخ‌بندی ویژگی‌های عام نظام اجتماعی ازآن سود جوید، برگزید.

---

۱۵۷ .Saltykov- Shchedrin

۱۵۸.History of the Town of Glupov

گرایش‌های ذهنی که در پایان سده‌ی نوزدهم و آغاز سده‌ی بیستم به‌ظهور رسیدند، تصویری یک‌پارچه از زندگی نداشتند و در راه امحاء نقش تخیل در شناخت، از ناتوریالیسم نیز جلوتر رفتند. مثلاً سوررئالیست‌ها پیوند بین تخیل و واقعیت را گسستند، تخیل را به‌مثابه‌ی شکلی بررسی کردند که فاقد محتوی عینی است، و از آن فقط به‌عنوان محمل افکار و عواطف نابه‌سامان، تداعی‌ها و احساساتی استفاده کردند که در روح هنرمند که گویا ظاهراً از دنیای خارج مستقل است و تأثیری از منطق آن نمی‌گیرد، موج می‌زنند. به‌نظر می‌رسد که تئوریسین‌های سوررئالیسم (**آندره برتون**[۱۵۹] و شرکا) از این واقعیت بی‌خبر بوده‌اند که روح «اسرارآمیز» شاعر و عواطفی که این روح مبین آنست، از همان نابه‌سامانی دنیای خارج برخوردارند. نمادگرایان، که ماهیت واقعیت در نظرشان گنگ و مرموز بود، شناختی را که از آن داشتند، به‌صورت تلمیحات مبهم و بی‌اسطقس ارائه می‌کردند. **ویاچسلاو ایوانوف**[۱۶۰]، یکی از پیش‌روترین تئوریسین‌ها و شارحان نمادگرایی، ماهیت خیال‌بندی نمادپردازانه را این‌طور تعریف می‌کند:«نماد فقط در صورتی یک نماد حقیقی است که از لحاظ معنا، بی‌پایان و لایتناهی باشد، که با زبان مرموز (روحانی و جادویی) ایما و اشاره‌ای خود، موضوعی ماندگار را بیان کند،که با ترکیب ظاهری کلمات، یکی نیست. این زبان، یک زبان چندشکلی و چندمعنایی است و همیشه در عمیق‌ترین اعماق، گنگ و مبهم است. درست مانند کریستال، جسمی آلی است. ذره‌ی زنده‌ی واحدی است و به‌همین جهت با ترکیب پیچیده و ناجور تمثیل، مثل یا تشبیه فرق دارد. تمثیل، به معنی آموزش و نماد به معنی اشاره است.»[۱۶۱] ویاچسلاو ایوانوف و دیگر نمادگرایان (**مترلینگ**[۱۶۲]، **هوفمن اشتال**[۱۶۳] و **بلی**[۱۶۴]) سدی محکم بین ادبیات و واقعیت بر پا داشتند، از درک واقعیت خودداری کردند و نماد را یگانه وسیله‌ی بیان ماهیت زندگی اعلام کردند. آن‌ها با اتخاذ یک جهان‌نگری شهودی، نقش محقر فالگیر اسرار مقدس را به هنر واگذار کردند،

---

[۱۵۹] Andre Breton

[۱۶۰] Vyacheslav Ivanov

[۱۶۱] Vyacheslav Ivanov, From star to Star, ۱۹۰۹, p.۳۹ (in Russ).

[۱۶۲] Maurice Maeterlinck

[۱۶۳] Hofmannsthal

[۱۶۴] Bely

اسراری که توسط یک نیروی فوق طبیعی در کائنات پراکنده شده‌اند و آنان موافق سلیقه و تمایل شخصی‌شان و مطابق آن‌چه در کتب فلسفی یا دینی خوانده بودند، روح یا اراده‌ی جهانی، یا کشش زندگی، یا مرگ، یا حتی واضح‌تر از این‌ها – اصل الهی– می‌نامیدند.

نمادپردازی در داستان فاوست، صرفاً محصول توهم شاعرانه نبود: بلکه محصول درک ناقص شکل‌های مشخص روند تاریخ، بنیادها و علت‌های ریشه‌ای و ماهوی آن بود. انتزاع فلسفی، تمثیل و نماد در تراژدی گوته، موقعی به ظهور رسیدند که او نتوانست افکار خود را درباره‌ی سرنوشت تاریخی انسان و جامعه‌ی انسانی، به‌طور زنده و معتبر بنمایاند. ولی گوته هم، مانند قهرمانش، می‌خواست از جهل به معرفت و درک معنا و هدف تکامل اجتماعی انسان برسد. گوته مانند اندیش‌مندان مترقی عصر خویش، به این نتیجه رسید که **عصر طلایی**، نه در گذشته بلکه در آینده است. آرمان شریف بشریت که روزی در روی کره‌ی زمین به سعادت خواهد رسید، روشنی‌بخش آخرین اثر بزرگ او بود که در آن، تضاد بین آرمان آزادی و راه‌های رسیدن به آن، هر چند که حل نشد، حداقل، در جریان حل شدن بود. این آرمان آزادی، آرمانی بسیار نیرومند بود که ریشه‌ای ژرف در عرصه‌ی زندگی دوانده بود و به خواست‌هایی پاسخ می‌داد که تاریخ از بطن توده‌هایی به وجود آورده بود که، دگرگون شدن شکل استثمار یعنی نتیجه‌ی اصلی انقلاب بورژوایی را به‌معنای آغاز مرحله‌ای نوین در مبارزه برای آزادی تلقی می‌کردند. تراژدی گوته، در تکامل هنر و ادبیات جهان، نقطه‌ی پایان یک مرحله و تأییدی بر این واقعیت است که راه حل مسایل را که روند تاریخ در برابر اندیشه‌ی اجتماعی نهاده بود، مسایلی که درنتیجه‌ی انقلاب بورژوایی پدیدار گردیده‌اند، باید در خود تاریخ جستجو کرد.

آن‌چه روی داد، در واقع، از این قرار بود: با تشدید تضادهای جامعه‌ی بورژوایی که در نخستین لحظات پیروزی آن بر فئودالیسم آشکار گردید، تاریخ، ضرورتاً برای ادبیات و هنر، به‌صورت موضوع شناخت و پژوهش درآمد.



رئالیسم و تاریخ

پس از انقلاب فرانسه که تأثیری عظیم بر تمامی‌عرصه‌های زندگی اجتماعی و فکری اروپا داشت، هنر و ادبیات، وارد یک مرحله‌ی تکامل نوین شدند.

کلاسی‌سیسم انقلابی، با هواداری از فضیلت‌های راستین اجتماعی رومیان باستان، به‌عنوان یک مکتب مستقل، در اوایل سده‌ی نوزدهم، رو به نابودی نهاد، زیرا شعله‌های آزادی، که این مکتب انعکاسی از آن شمرده می‌شد، تدریجاً به خاموشی می‌گراییدند. **داوید** نقاش که در تابلوهای معروفش «**عذاب مرگ مارا**»[۱۶۵] را آن‌چنان ملموس ترسیم کرده بود، به پرستش خدایی تازه برخاست. نقاشی‌های او به تجلیل از سزار تازه‌ای پرداختند: **بناپارت** در حالی‌که بر اسب چموش خود سوار است و به قله‌های آلپ اشاره می‌کند، قله‌هایی که هم‌چون آینده‌ی خود او در غباری تیره فرو رفته‌اند؛ بناپارت در دربار باشکوهش، در حالی‌که تاج زرین شاهی را به سر می‌گذارد...

ولی با وجود بحران در کلاسی‌سیسم انقلابی، فن شعر کلاسی‌سیستی که از شور و شوق صادقانه‌ی اجتماعی برخوردار بود، به‌صورت عنصر اصلی نظرات هنرشناختی بسیاری از نویسندگانی درآمد که می‌دانستند ادبیات می‌تواند

---

[۱۶۵] Marats death agony.

یک نیروی فعال اجتماعی بشود، و خود، از لحاظ ایدئولوژیک، با نهضت‌های دموکراتیک رابطه داشتند: نویسندگانی مانند **بایرون، برانژه**[۱۶۶]، شعرای **دسامبریست** روسیه، و **گری‌بویه‌دوف**[۱۶۷].

بر روی‌هم، کلاسی‌سیسم، رو به انحطاط نهاده بود و سرانجام نیز به خاموشی گرایید زیرا شرایطی که آن گونه‌ای از تفکر هنری را به وجود آورده بودند که کلاسی‌سیسم تجلی آن به‌شمار می‌رفت، از پیش منهدم شده بودند. واقعیت نوین را تا اندازه‌ای از آن جهت نمی‌شد به شیوه‌ی کلاسی‌سیستی شناخت و درک کرد که قوانین آن اختلاف بین سبک پست و عالی، تعیین دقیق شاخه‌های مختلف آن، تئوری هماهنگی در زمان و مکان و عمل، و فورمالیستی بودن تداعی‌ها و انگیزه‌های کلاسی‌سیستی – کهنه شده بودند، ولی علت اصلی آن این بود که ماهیت خود کلاسی‌سیسم، که مفهوم زندگی به‌مثابه‌ی چیزی ایستا از ویژگی‌های آن بود این امکان را به وجود نمی‌آورد که آثار کلاسی‌سیستی بتوانند شکل‌های نوپدید و متغیر زندگی را منعکس کنند. زمانی که نظریه‌ی تکامل در پرتو تسریع روند تاریخ، یعنی تکامل جهشی و خیزشی در شعور انسان‌ها نفوذ کرد و به مترقی‌ترین اندیش‌مندان نخستین سال‌های سده‌ی حاضر این امکان را داد تا قسمتی از ماهیت روابط اجتماعی را پیش‌بینی کنند، کلاسی‌سیسم ناتوانی خود را به درک پویایی این روابط و تکامل اجتماعی بروز داد. عواطف به نظر کلاسی‌سیست‌ها، زیربنای شخصیت را تشکیل می‌دادند و به‌گمان آنان این عواطف در تمامی قرون، لایتغیر باقی می‌مانند. به‌همین‌علت است که شخصیت‌های آن‌ها در بیش‌تر موارد، صرفاً تجسم شخصیت‌یافته‌ی عواطف یا عقاید ویژه‌ای بودند و از عینیت زندگی واقعی تهی بودند و نمی‌توانستند رشد یابند یا خود را آشکار کند. کلاسی‌سیست‌ها فرد را در **نوع** حل می‌کردند، به بازیگران داستان‌هایشان شخصیت مستقل نمی‌دادند و بنابراین نمی‌توانستند کل را با جزء ترکیب کنند. آن‌ها قهرمانان خود را از زندگی واقعی جدا می‌کردند به‌نحوی که آثارشان کلیتی عام به‌خود می‌گرفت که به‌نمونه‌ی کلی یا قراردادی نزدیک می‌شد. حتی بهترین آثار آن‌ها با نوعی ترکیب ایستا، تمایل به خودنمایی شخصیت‌ها و سبک متصنع و ساختگی مشخص می‌شود، مانند تابلوی

[۱۶۶] Beranger

[۱۶۷] Griboyedov

«**سوگند هوراتی‌ها**»[۱۶۸] اثر **داوید** که به تجلیل از فداکاری اختصاص داده شده است. قهرمانان تراژدی مدنی آن‌چنان ترسیم شده‌اند که گویی به هنگام پرواز روح‌شان در لحظه‌ای که نذر می‌کنند منجمد شده‌اند و نقاش هم آن‌ها را تک‌تک و با خصوصیات ویژه نشان نداده است. زنان آن‌ها با حالت منظم و نسبتاً غم‌گینانه‌ای ایستاده‌اند و به یک‌دیگر تکیه داده‌اند بی‌آن‌که همان‌گونه ژولیدگی در کوچک‌ترین چین‌های بی‌عیب دامن‌های بلندشان دیده شود. تمامی‌این تابلوی نقاشی، از سبک متصنعی ناهنجار برخوردار است که اندیشه‌ی کلی را به انسان القاء می‌کند ولی کوششی برای وارد شدن در جزییات به خرج نمی‌دهد. صحنه‌ی عمل در تراژدی گوته به‌نام «**ایفی‌ژنی در توریس**»[۱۶۹] که دو سال پس از تابلوی **داوید** به پایان رسید و آغاز کلاسی‌سیسم **وایمار** به‌شمار می‌رود، نیز ضعف است. درام این نمایشنامه، مطمئناً از صحنه‌ی کلی فعالیت بازیگران مشتق نمی‌شود. با این‌که تابلوی «سوگند هوراتی‌ها» به ستایش اقدام مدنی، ضرورت و در واقع اجتناب‌ناپذیری مبارزه‌ی اجتماعی می‌پردازد، تراژدی گوته اصل اخلاقی را به‌عنوان عامل تطور به‌صورت شعر درمی‌آورد و مهربانی متواضعانه‌ی **ایفی‌ژنی** را در برابر شمشیر **اورستس** قرار می‌دهد. در تابلوی داوید، مرد پیر، فرزندان خود را دعا می‌کند و به آن‌ها شمشیری می‌دهد تا با آن به پیکار بروند، و حال آن‌که **ایفی‌ژنی** سلاح برادرش را از او می‌گیرد. این تراژدی تسلیم و رضا، نشان‌دهنده‌ی نفی نظریه‌ی دگرگون‌سازی انقلابی جهان در نزد گوته است.

روحیه‌ی سازش در تراژدی «**ایفی‌ژنی در توریس**» از رنج‌های اخلاقی قهرمانان نکاست بلکه این رنج‌ها به‌مدد عمل، به‌مدد فصاحت و بلاغت متعال و تا حدی جامد، به‌شکل گفت‌وگوها و تک‌گویی‌های سرد و منظم متجل گردیدند. دنیای درونی ایستای این تراژدی در مقایسه با حرکت زندگی که در آثار رئالیستی گوته به شکل نافذ و کوبنده نشان داده می‌شود، دنیایی مرده است.

---

[۱۶۸]. The Oath of the Horatii

[۱۶۹]. Iphigenie auf Tauris

کلاسی‌سیسم در حالی‌که تمایلی بیش‌تر به عناصر متعال و بلندپایه که از دنیای خاکی ما گرفته شده‌اند، نشان می‌داد، به موضوع زندگی عادی مردم، به‌طور دربست، پشت نکرد. کار کلاسی‌سیسم این بود که زندگی عادی را عرصه‌ای «پست» و سرگرم‌کننده بداند و موضعی فرعی در میان موضوعات هنری به آن بدهد و در نتیجه، نتواند از ترسیم رفتار عادی مردم فراتر رود و در عرصه‌ی ترسیم تابلوی بزرگ زندگی انسان که رئالیسم مبین آن بود، قدم بگذارد. با وجود این، مسأله‌ی بنیادهای اجتماعی پیش‌رفت، در اوایل سده‌ی نوزدهم یکی از مسایل مهم هنر، ادبیات و تفکر اجتماعی به‌شمار می‌رفت و کلاسی‌سیسم که نتوانست به پژوهش در جنبه‌های عملی زندگی و مشاهده‌ی حرکت عینی آن بپردازد، از روح زمانه عقب افتاد. کلاسی‌سیسم تدریجاً به‌صورت مکتب فکری حامیان پوسیده‌ی نظام قدیم که هرچیزی به‌جز تغییر را می‌پذیرفتند، درآمد و به‌همین‌علت، سخت از جانب رمانتی‌سیست‌ها و رئالیست‌ها که آن‌را به‌مثابه‌ی نیرویی می‌دانستند که مانع تکامل هنر و در عین حال سلاح ایده‌ئولوژیک ارتجاع است، مورد حمله قرار گرفت.

نقاشی کلاسی‌سیستی تا اواسط سده‌ی گذشته، با وجود این‌که هنرمندان با استعدادی مانند **انگر**[۱۷۰]، **بری‌یولوف**[۱۷۱] و **توروالدسن**[۱۷۲] از پیرامون آن بودند، به آکادمیسمی سرد و بی‌روح تبدیل گردید. در ادبیات، انبوهی از مقلدین مزدور نماینده‌ی کلاسی‌سیسم بودند و تا اواخر سده‌ی گذشته که نئوکلاسی‌سیسم به‌ظهور رسید و نویسندگانی چون **ژان موره‌آ**[۱۷۳]،**ارنست ساییه**[۱۷۴] و **شارل مورا**[۱۷۵] در فرانسه و **پل ارنست**[۱۷۶]، **ویلهم فون شولتز**[۱۷۷]و دیگران در آلمان به دفاع از آن برخاستند، آن‌چنان‌که باید مورد توجه قرار نگرفت.

---

[۱۷۰].Ingres
[۱۷۱].Bryullov
[۱۷۲].Thorwaldsen
[۱۷۳].Jean Moreas
[۱۷۴].Ernest Seillere
[۱۷۵].Charles Maurras
[۱۷۶].Paul Ernst
[۱۷۷].Wilhelm von Scholz

نئوکلاسی‌سیست‌ها که در برابر ابهام نمادگرایی بر صراحت و شکل بی‌کم‌وکاست اصرار می‌کردند، علاقه‌ای به مسایل زیبایی‌شناسی صرف نداشتند. ایده‌ئولوژی آنان بر تفسیر نیچه‌ای ادبیات و آداب و رسوم کلاسیک باستانی مبتنی بود و آثار و رسالات فلسفی آنان نیز به تبلیغ اخلاقیات اربابان و اصول سازمان‌دهی سلسله‌مراتبی جامعه بر پایه‌ی انضباط خشک اجتماعی استوار بود. آنان حمایت از نابرابری طبقاتی را با ناسیونالیسم رزمنده، و تهذیب هنری را با ستایش قدرت و اراده درهم آمیختند. نئوکلاسی‌سیسم که محصول شکل‌های نوین شعور اجتماعی و یکی از جریان‌های منحط هنر و ادبیات اروپا بود، به‌جز کلمه‌ی کلاسی‌سیسم، در هیچ چیز دیگر با کلاسی‌سیسم وجه مشترک نداشت.

رمانتی‌سیسم در اوایل سده‌ی نوزدهم نقشی رهبری‌کننده در هنر بازی می‌کرد. **شلگل**[۱۷۸] می‌نویسد:«فقط شعر رُمانتیک، مانند اشعار رزمی پیشینیان، می‌تواند آیینه‌ی تمام‌نمای جهان خارج و انعکاس این روزگار باشد». این مطلب تا اندازه‌ای درست است زیرا فقط رومانتی‌سیسم بود که توانست ماهیت احساسات و جهان‌نگری مختص دوران پس از انقلاب و در واقع، تمامی‌جنبه‌های واقعیت را روشن کند.

رومانتی‌سیسم، هنر و ادبیات جهان را با چنان مفهومی از تاریخ غنا بخشید که بدون آن، نظامی را که جانشین فئودالیسم گردید نمی‌شد به‌طور کامل شناخت. شلگل می‌نویسد: «غیراز شیوه‌ی تاریخی، شیوه‌ی دیگری برای خودشناسی نداریم. آدمی‌تا زمانی که اطرافیان خود، به‌ویژه بزرگ‌ترین هم‌دوره‌ی خود، استاد استادان و نابغه‌ی زمانه را نشناسد، خود را نخواهد شناخت.» این گفته، تفسیری است کاملاً آگاهانه درباره‌ی آن چیزی که در آثار نویسندگان رومانتیک، ماهیتاً نو به‌شمار می‌رفت، چون هنر در دوران پیش از رومانتی‌سیسم، متوجه دگرگونی‌پذیری تاریخ نشده بود و بین آن‌چه پیش از زمان حال پدیدار گردید و زمان حال را تدارک دید، ماهیتاً فرقی با زمان حال قائل نمی‌شد. هنر و ادبیات گذشته، بر اساس مضامین پیشین، می‌خواست بعد دنیوی را از میان بردارد. مثلاً نقاشی‌هایی که از موضوعات کتاب مقدس اقتباس شده‌اند، لژیونرهای رومی‌را در لباس مزدوران سده‌های میانه و مردم شهری را در

---

۱۷۸. Schlegel

لباسی نشان می‌دهند که سخت به هم‌عصران هنرمند مزبور شباهت دارند. همان‌طورکه استاندال می‌نویسد:«اورستس، در نمایشنامه‌ی **آندروماخه**[۱۷۹] که با گیس‌های بلند اکلیل‌زده، جوراب‌های ساق‌بلند قرمز و کفش‌هایی که نوکشان به رنگ آتش بود نشان داده شد، نیاکان ما را تحت تأثیر قرار می‌داد.»[۱۸۰] این کاملاً طبیعی بود، زیرا هیچ‌وقت برای تماشاگرانی که این‌چنین از نمایشنامه‌هایی مانند آندروماخه لذت می‌بردند این موضوع مطرح نشد که اورستس یا آشیل کلاه‌گیس به سر نمی‌گذاشتند. حتی در داستان‌های عصر روشن‌گری و ادبیات باروک نیز تاریخ را مانند داستان‌های شبه‌تاریخی **لوهن‌اشتاین**[۱۸۱] به‌عنوان یک روند مورد بررسی قرار نداده‌اند. فقط در گرایش‌های پیش از رمانتی‌سیسم حیات معنوی اروپا در دوران انقلاب بود که سیر زمانی تاریخ تدریجاً مورد بررسی واقع شد، همان‌طورکه مطالعه‌ی وسیع هنر قومی‌و حماسی، علاقه‌ی **ماک‌فرسون**[۱۸۲] به اشعار **اوسیان**[۱۸۳] و پیدایش مضامین تاریخی در به‌اصطلاح «داستان گوتیک»، که رویدادهای تاریخی، در واقع نقشی کاملاً تزئینی در آن‌ها ایفا می‌کردند، شاهد این مدعا است.

توجه و علاقه‌ی فراوان به تاریخ که در اندیشه‌ی اجتماعی اوایل سده‌ی نوزدهم دیده می‌شود، به‌هیچ‌وجه معلول علت‌های صرفاً روشن‌فکرانه نبود؛ این خود تاریخ بود که راهش را در زندگی مردم گشود، چون سده‌ی جدید مانند کبوتر به آرامی بر روی جهان ننشست بلکه به میان غرش توپ‌ها، کوبش طبل‌ها و بوی گوگرد نوارهای مسلسل‌ها پای نهاد. رژه‌ی آهنگین سربازان، قاره‌ی اروپا را از **پیرنه** گرفته تا **ولگا** به لرزه درآورد و آوردگاه‌های خونین **اوسترلیتس**، **بورودینو** و **واترلو**، مسیر حرکت ستاره‌ی بیدادگری‌های ناپلئون و اوج خضیض آن‌را نشان داد.

یورش‌های ارتش‌های فرانسه به‌رهبری مارشال‌های ناپلئون، که از باده‌ی پیروزی سرمست شده بودند، به برافکندن بنیان نظام فئودالی در کشورهای اروپا کمک کرد. ولی رژیم‌های ستم‌گر که به‌دست این مارشال‌ها در سرزمین‌های مغلوب برپا شد، موجب رشد سریع شعور ملی خلق‌های به‌انقیاد درآمده گردید و رشد جنبش‌های رهایی بخش ملی را

---

[۱۷۹].Andromache

[۱۸۰].Stendhal Oeuvres completes, "Racine et Shakespeare", Paris, ۱۹٥٤p.٥٨.

[۱۸۱].Lohenstein

[۱۸۲].Macpherson

[۱۸۳].The Poems of Ossian

به پیش انداخت. ناپلئون، اول بار در اسپانیا و سپس در سال ۱۸۱۲ به هنگام نبرد سرنوشت، زمانی که **ارتش کبیر** او زیر ضربات خردکننده‌ی ملت روسیه فلج شد و پایه‌های امپراتوریش آن‌چنان به لرزه درآمد که هرگز قابل علاج نبود، متوجه این واقعیت شد.

جنبش‌های رهایی‌بخش اروپا در ربع نخست سده‌ی نوزدهم به‌طور عضوانی با جنبش‌های دموکراتیک که از انقلاب فرانسه سرچشمه گرفته بودند و می‌کوشیدند باستیل‌های فئودالیسم را سرنگون کنند، پیوند یافته بود.«جنگ‌های امپریالیستی ناپلئون سال‌ها طول کشید، دوره‌ی کاملی را در برگرفت و شبکه‌ی بی‌نهایت پیچیده‌ای ازروابط **امپریالیستی**[۱۸۴] پدید آورد که با جنبش‌های رهایی‌بخش ملی در هم بافته شده بود. و در نتیجه تاریخ، در طی تمامی این دوره، که به‌طرز خارق‌العاده‌ای پر از جنگ و تراژدی بود (تراژدی تمام ملت‌ها) از فئودالیسم به‌سوی سرمایه‌داری آزاد گام برداشت.[۱۸۵] »

جنبش چریکی اسپانیا، شرایط مقدماتی انقلاب بورژوایی سال ۱۸۲۰ را فراهم آورد. حکام وحشت‌زده‌ی دولت‌های کنفدراسیون آلمان، تحت فشار توده‌های مردم، که انعکاس وضع‌شان را می‌توان در وجود **توگن‌باند**[۱۸۶] دید، قول استقرار حکومت قانونی دادند و فقط قیام درنده‌خویانه‌ی ارتجاع فئودالی به‌دنبال شکست ناپلئون بود که به آن‌ها امکان داد از اجرای وعده‌های جدی خود سرپیچی کنند. در ایتالیا، **سازمان کاربوناری**[۱۸۷] که رهبری یک جنبش ضدفرانسوی و ضداتریشی را عهده‌دار شده بود در سال‌های ۱۸۲۰–۲۱ انقلاب‌های بورژوایی **ناپل** و **پیمونته** را سازمان داد. در میان افسرانی که همراه ارتش‌های پیروزمند روسیه وارد پاریس شدند، کسانی هم بودند که در قیام بی‌فرجام دسامبریست‌ها در یک روز سرد زمستانی به سال ۱۸۲۵ در میدان **سنای** سن‌پترزبورگ شرکت کرده بودند.

---

[۱۸۴]– «در این‌جا منظور من از امپریالیسم، غارت کشورهای بیگانه به‌طور کلی است، و جنگ امپریالیستی، جنگ غارتگران برای تقسیم یک‌چنین طعمه‌ای است».(یادداشت لنین.)

[۱۸۵].V.I. Lenin Collected Works, Vol. ۲۷.p.۵۱.

[۱۸۶].Tugendbund

[۱۸۷].Carbonari

بازگشت **بوربون**ها به سلطنت با حمایت **اتحاد مقدس** نظام پیش از انقلاب، بیش از هر چیز، جنبه‌ی سیاسی زندگی اجتماعی اروپا را تحت تأثیر قرار داد . بازگشت بوربون‌ها به سلطنت نمی‌توانست مانع تکامل نظام روابط اقتصادی نوین سرمایه‌داری شود.

در حالی‌که جنبش‌های اجتماعی در قاره‌ی اروپا که تطور بورژوایی جامعه در آن‌جا هنوز به مرحله‌ی کمال خود نرسیده بود ماهیتاً بورژوا- دموکراتیک یا انقلابی‌دموکراتیک بودند، در انگلستان که از لحاظ صنعتی و اجتماعی پیش‌رفته‌تر بود، تدریجاً عامل تاریخی دیگری پدیدار می‌گردید: مبارزات طبقاتی پرولتاریا آغاز گردیده بود. انگلس نوشت: «شیوه‌ی جدید تولید، هنوز در مراحل اولیه‌ی رشد خود بود؛ بااین‌حال، روش عادی و متناسب تولید یعنی تنها روشی بود که در آن شرایط می‌توانست وجود داشته باشد. با وجود این، حتی در آن زمان نیز، آشکارا موجب سوءاستفاده‌های اجتماعی می‌شد.»[۱۸۸] سنگینی این شرارت‌های اجتماعی، طبیعتاً بر دوش قشرهای تهی‌دست و به‌ویژه بر دوش پرولتاریا می‌افتاد، چون تکامل تولید ماشینی، افزایش بی‌کران استثمار و رشد سریع شهرها، تغییراتی بنیادی در شکل‌های سنتی کار آنان، شیوه‌ی زندگی و اندیشه‌ی آنان پدید آورده بود. در آغاز سده‌ی نوزدهم مبارزه‌ی طبقه‌ی کارگر بریتانیا به مراحل بی‌نهایت حساس خود رسید و منادی پیکارهای سهمگین طبقاتی گردید که قاره‌ی اروپا را فرا گرفت و به انقلاب‌های سال ۱۸٤۸ منجر گردید. کارگران که در اثر کار طاقت‌فرسا دست از جان شسته بودند، آشکارا به نظام کارخانه‌ای حمله کردند و سرودخوانان با پتک‌های آهنین در دست، به جان ماشین‌هایی افتادند که از آن‌ها نفرت داشتند و آن‌ها را سرچشمه‌ی بدبختی‌های خود می‌دانستند: بورژوازی برای نمونه، **لودی‌ها**[۱۸۹] را مجازات کرد اما نتوانست جلو شورش کارگران را بگیرد و در سال ۱۸۱۹ برای مقابله با میتینگ آرام کارگران در مزرعه‌ی سن‌پیتر واقع در حوالی منچستر،دست به اسلحه برد. قتل‌عام پیترلو، حادثه‌ی شومی که با این نام در تاریخ ضبط گردید، حدت بی‌کران و ماهیت آشتی‌ناپذیر تضاد عمده‌ی اجتماعی عصر جدید را که تمامی تضادهای جامعه‌ی سرمایه‌داری

---

[۱۸۸] F.Engels, Anti Duhring Moscow, ۱۹٦۹,pp.۳۰۹-۱۰

[۱۸۹] Luddites

به‌طورعینی تابع آن بودند آشکار کرد. ولی در ربع نخست سده‌ی نوزدهم این تضاد هنوز در محور زندگی معنوی مردم قرار نگرفته بود و به‌عنوان تضاد اصلی زمانه شناخته نمی‌شد. در آن‌زمان، به‌گفته‌ی مارکس:«مبارزه‌ی طبقاتی بین کار و سرمایه، از لحاظ سیاسی، به‌دلیل وجود اختلاف میان حکومت‌ها و اشرافیت فئودالی که به‌دور «اتحاد مقدس» حلقه زده بودند از یک‌طرف و توده‌های مردم به‌رهبری بورژوازی از طرف‌دیگر، به پشت صحنه رانده شد.»[۱۹۰]

هنر، ادبیات و اندیشه‌ی اجتماعی در روند همانندگردانی تاریخ متحول، دایماً با پدیده‌های جدید برخورد می‌کردند و حرکت تاریخ را از فئودالیسم به‌سوی سرمایه‌داری «آزاد» منعکس می‌کردند. توهم روشن‌گران درباره‌ی امکان ایجاد هماهنگی اجتماعی پس از انقلاب، به محض برخورد با واقعیت در هم شکست. چون سرمایه‌داری، انسان ناهماهنگ را به‌جای انسان هماهنگ، جامعه‌ی تقسیم‌شده را به‌جای جامعه‌ی یک‌پارچه، بیگانگی را به‌جای وحدت، و فردی را که صاحب اندیشه‌ها و احساسات خودپرستانه است به‌جای انسانی که در جهت منافع عموم گام بر می‌دارد، آفرید.

اندیشه‌ی اجتماعی توانست نظام روابط سرماه‌داری را که به‌مثابه‌ی قلمرو تضادهای بنیانی میان منافع ناهماهنگ و خصمانه به‌ظهور می‌رسید و نیروی ویران‌گرش نه فقط در فعالیت‌های عملی مردم متجلی بود بلکه دنیای فکری، اصول اخلاقی و شخصیت انسان را نیز تعیین می‌کرد، بشناسد.

در این باره طبیعتاً چیزی تازه در کار نبود. اندیش‌مندان فرانسه در عصر روشن‌گری، ضمن پژوهش در زوایای مکانیسم روابط اجتماعی، به این نتیجه رسیدند که نفع خصوصی، نیروی محرک اصلی افکار و اعمال انسان است. **هل‌ویسوس**[۱۹۱] در رساله‌ای به‌نام «**درباره‌ی روح**»[۱۹۲] می‌نویسد که همه‌ی مردم از منافع خودشان پیروی می‌کنند. **هولباخ** در کتاب «**نظام طبیعت**» بر این عقیده است که سود و نفع شخصی، شالوده‌ی احساساتی مانند عشق و نفرت را تشکیل می‌دهد. اندیش‌مندان فرانسه در عصر روشن‌گری از این‌گونه نظرات دچار یأس نشدند و مانند **چرنیشفسکی**[۱۹۳]

[۱۹۰] K.Marx,Capital Moscow, ۱۹٦٥, Vol.I.p.۱٤.
[۱۹۱] Helvetius
[۱۹۲] De lesprit
[۱۹۳] Chernyshevsky

متفکر روسی با تئوری «**خودپرستی منطقی**»اش، به‌خوبی ماهوی انسان ایمان داشتند؛ منافع گوناگون شخصی را ضرورتاً منافع خصمانه نمی‌دانستند و دلیلی هم نمی‌دیدند که اصل رفاه و سعادت عمومی را نپذیرند. لیکن، اندیش‌مندان عصر روشن‌گری نتوانستند ماهیت اجتماعی نفع شخصی را به‌طور کامل بشناسند و در این‌که چگونه می‌توان علاقه به رفاه عمومی را فوق نفع شخصی قرار داد، به بی‌راهه رفتند و همین، عقاید آنان‌را تا اندازه‌ای تخیلی کرد.

در نظر اندیش‌مندان بورژوایی، مبارزه‌ی بین منافع خصوصی، کاملاً طبیعی و عادی جلوه می‌کرد. سودگرایان انگلیسی به سرکردگی **جرمی بنتام**[۱۹۴]، مفهوم رفاه عمومی را یک انتزاع تهی و توهم محض می‌دانستند. یگانه واقعیت در نظر بنتام و پیروانش، همان منافع خصوصی بود که آن‌را تنظیم‌کننده‌ی روابط عادلانه‌ی میان مردم و جامعه می‌دانستند. لیکن هگل ضمن بررسی ساختمان حقوقی جامعه، تئوری لیبرالی سودگرایان را مبنی بر این‌که منافع فردی عامل تنظیم‌کننده‌ی روابط انسانی است، درهم کوبید. او در کتاب «**فلسفه‌ی حق**»[۱۹۵] می‌گوید:«افراد، در مقام شهروندان... یک دولت، اشخاص مستقلی هستند که به‌دنبال نفع شخصی خویش می‌روند.»[۱۹۶] بدین‌سان جامعه، آوردگاه منافع خصوصی افراد، مبارزه‌ی *همه‌علیه‌همه* (دراین‌جا هگل عقیده‌ی **هابز**[۱۹۷] را تکرار می‌کند) و عرصه‌ای است که در آن نفع خصوصی با منافع خاص جامعه به ستیز برمی‌خیزد و در عین حال،منافع اشخاص آزاد و جامعه با نظام مستقر دولتی نیز برخوردار پیدا می‌کند. این توصیفی بسیار دقیق از نظام بورژوایی بود. این توصیف، صرفاً از بیان دلایلی خودداری کرد که جامعه را به‌صورت صحنه‌ی پیکار منافع متضاد در می‌آورد. این دلایل بعدها توسط مارکسیسم روشن شد. مارکسیسم نشان داد که منافع شخصی، پی‌آمد اصل مالکیت خصوصی است و شالوده‌ی جامعه‌ی طبقاتی نیز بر آن مبتنی است، و خود تجلی تضادهای آشتی‌ناپذیر ذاتی چنین جامعه‌ای است.

---

[۱۹۴] Jeremy Bentham

[۱۹۵] Philosophie des Rechts

[۱۹۶] G.Hegel, philosophie des Rechts, Berlin, ۱۸٤۰,S.۲٤٥.

[۱۹۷] Hobbes

انگلس در توصیف ویژگی‌های دوران نوین سرمایه‌داری در تکامل جامعه‌ی بشر نوشت: «بالا بردن نفع خصوصی تا پایه‌ی اصلی که عامل پیوند بشریت به‌شمار رود، خودبه‌خود– تا زمانی که این نفع خصوصی مستقیماً به‌طور ذهنی و صرفاً خودپرستانه باقی بماند– مستلزم از هم پاشیدگی عمومی، تمرکز توجه افراد به روی خودشان، انزوا و تبدیل بشریت به انبوه ذرات متقابلاً دافع، است...»[۱۹۸]

بالا بردن نفع خصوصی تا پایه‌ی اصلی که عامل پیوند بشریت به‌شمار رود، نتیجه‌ی عینی انقلاب بورژوایی، ترقی بورژوایی و روند تشکیل نظام روابط اجتماعی سرمایه‌داری بود. تجزیه‌ی اجتماعی، در یک زمان به پیش رفت و گسترش آن تأثیر عظیمی بر زندگی فکری و روحیه‌ی اجتماعی مردم در دوران پس از انقلاب به‌جای گذاشت.

خودآگاهی تاریخی، که رمانتی‌سیست‌ها به‌سوی آن پر می‌گشودند، فقط با شناخت تاریخ معاصر امکان‌پذیر بود. رومانتی‌سیسم زندگی را مشاهده می‌کرد و گسترش تجزیه‌ی اجتماعی را به‌شکل بی‌سامان روند تاریخ می‌دید. با این‌حال، رومانتی‌سیست‌ها وابستگی مستقیم این روند را به نظام روابط مالکیت خصوصی ندیده بودند. رومانتی‌سیست‌ها که نتایج را می‌دیدند و علت‌ها را نادیده می‌گرفتند، تبیین پدیده‌ی مهمی را که مشاهده کرده بودند در ویژگی‌های شخصیت انسان جستجو می‌کردند، نه در شرایطی که این شخصیت‌ها، زائیده‌ی آن هستند.

بدین‌ترتیب نخستین آثار مکتب جدید، اساساً مطالعاتی بودند درباره‌ی شخصیت انسان و خصوصیت ویژه‌ی این آثار اگر منحصر به‌فرد بودنشان نباشد، تازگی چشم‌گیر آن‌هاست. ما به‌مدد ترکیب پیچیده‌ی عقاید و نظرات مذهبی، عرفانی، فلسفی و اسطوره‌ای موجود در داستان ناتمام «**هاینریش فون اوفتردینگن**»[۱۹۹] اثر **نووالیس**– هم‌چون فنجان بلور تراش‌داده‌شده‌ای که رومانتی‌سیسم از درون آن نوری شگفت‌انگیز، مرموز و افسانه‌ای ساطع می‌کند– می‌توانیم ویژگی‌هایی را تشخیص بدهیم که این داستان را با داستان «**رنه**»[۲۰۰] اثر **شاتو بریان**[۲۰۱]، «**اوبرمان**»[۲۰۲] اثر **سنانکور**[۲۰۳]،

[۱۹۸].K.Marx, F.Engels, Werke, Bd.l.S.۵۵٦

[۱۹۹].Heinrich von Ofterdingen

[۲۰۰].Rene

[۲۰۱].Chateaubeiand

«**ویلیام لاول**»[۲۰۴] اثر **تیک**[۲۰۵]، «**نقاش سالتزبورگ**»[۲۰۶] اثر **نودیه**[۲۰۷] و «**آدولف**»[۲۰۸] اثر **کنستان**[۲۰۹] مربوط می‌کنند. طنز و مالیخولیا، شیفتگی به افکار و شخصیت خود و حساسیت اغراق‌آمیز، به درجات مختلف، از ویژگی‌های بارز تمامی قهرمانان رومانتیک اولیه است. احساسات شدید آنان و برخورد نمایش‌وارشان با زندگی، نشانه‌ی جهش بزرگی از قهرمانان ادبیات پیش از انقلاب است، که در مقایسه با آن‌ها، تجسماتی از روحیه‌ای سالم به نظر می‌رسند.

شخصیت‌های داستان‌های رومانتیک اولیه در برخی موارد به‌طور کامل از زندگی جدا بودند، و توجه عمده به ویژگی‌های نوینی در روحیات اجتماعی معطوف می‌شد که محصول شرایط پیچیده و توفانی تاریخ بودند. قهرمان رمانتیک‌ها، همواره یک انسان منزوی بود. فضای دلتنگ‌کننده‌ی یک قصر کهنه‌ی اشرافی، که آشیانه‌ی خانواده‌ی **رنه** است، یا چراگاه‌های متروک کوهستانی اسکاتلند، دهکده‌های آفتاب‌سوخته‌ی ایتالیا، توفان‌های اقیانوس‌ها، یا سکوت فریبنده‌ی جنگل‌های بکر شمال آمریکا، صرفاً نقش هماهنگی با حالت‌های روحی قهرمان **شاتو بریان** را دارند، درست همان‌طورکه مناظر غم‌گرفته‌ی **آلپ** با افکار و احساسات **اوبرمان** هماهنگی دارند. زندگی پرشکوه و بلندپایه‌ی طبیعت، برخلاف تأثیری که بر ساخت روحی و اخلاقی **ناتانیل بامپو** یا **چرمین جوراب** داشت، شخصیتی که خود را آن‌چنان جزیی از طبیعت احساس می‌کرد که گویا رودخانه‌های خشمگین و دریاچه‌های بلورین در داخل جنگل‌های نخستین نیز خانه‌ی او هستند، بر روح **رنه** تأثیری نکرد. ولی **بامپو** آفریننده‌ی «**جیمز فنیمور کوپر**»[۲۱۰] رئالیست بود.

---

[۲۰۲] Obermann
[۲۰۳] Senancour
[۲۰۴] William Lovel
[۲۰۵] Tieck
[۲۰۶] Le Peintre de Saltzbourg
[۲۰۷] Charles Nodier
[۲۰۸] Adolphe
[۲۰۹] Constant
[۲۱۰] James Fenimore Cooper

زندگی قبیله‌ی سرخ‌پوستی که رنه در جریان سرگردانی‌هایش به آن پناه برده بود و فداکاری برده‌وار همسر سرخ‌پوست او- هیچ‌کدام تأثیری در روح او نداشتند، روحی که گویا تأثیرات خارجی را در آن راهی نیست. این از آن جهت نبود که روح او از محکم‌ترین فلز ریخته شده باشد، بلکه از آن‌جهت بود که صرفاً نمی‌توانست بین خودش و دنیای اطرافش تماس برقرار کند؛ روح او با روابط اجتماعی جوش نمی‌خورد. بین قهرمان رمانتیک اولیه و محیط اجتماعی او مانعی وجود داشت که حاصل طبیعت درون‌گرای او و توجه صرفش به «من» خودش بود که با دنیا دشمنی داشت، همان‌طورکه دنیا با آن دشمنی داشت رنه فقط نسبت به زندگی بدبین نیست: او انتظار دارد که روحش کانون اصلی زندگی بشود. فردگرایی و خودپرستی او دست کمی از تبدیل شدن او به یک خدا ندارد، و او را به‌صورت پیشاهنگ خیلی دور **مانفرد** آفریده‌ی **بایرون** درمی‌آورد که توقعش از زندگی بیش از آن بود که زندگی می‌توانست برایش فراهم کند.

در حالی‌که **رنه** منعکس‌کننده‌ی آن جنبه‌های نوین عصر خود و خودمداری فردی است، **آدولف** به بررسی نتایج اجتماعی و روانی تبدیل شدن جامعه به یک‌دسته ذرات متقابلاً دافع که از شکافی عظیم در شعور انسان ناشی شده بودند، پرداخت. **بنژامن کنستان**، مانند **شاتو بریان**، صرفاً تأثیر محیط را در افکار و اعمال قهرمانانش پیش‌بینی و تنظیم می‌کند. او در داستان خود که تسلط همه‌جانبه‌اش را به اسرار روح آدمی نشان می‌دهد، به ما می‌گوید:«این مبارزه‌طلبی، که از یک‌چنین اطمینانی پیروی می‌کند، چگونه مجبور شد علیه موجودی جهت‌گیری کند که از دیگر قسمت‌های جهان جداست، و چگونه به‌سوی تمامی جهان کشیده می‌شود»[۲۱۱] ، و بدین‌ترتیب در ژرفای پدیده‌ای راه می‌یابد که فاصله‌ای زیاد با مرزهای درام عشقی یا تضاد عشقی دارد. معهذا، او ضمن ترسیم جدایی دو روح، ناسازگاری غم‌انگیز دو عاشق که نه می‌توانند با هم باشند و نه می‌توانند بدون هم‌دیگر زندگی کنند، صرفاً به پژوهش در دگردیسی احساسات قهرمانانش پرداخت و معتقد بود که «شرایط، اهمیت چندانی ندارد، بلکه آن‌چه اهمیت دارد، شخصیت

---

[۲۱۱] B. Constant, Adolphe, paris, ۱۹٦٥,p.٤٤

آدمی است.»[۲۱۲] از این‌جهت او با رئالیست‌هایی که هدف‌شان نفوذ هر چه ژرفت‌تر و کامل‌تر به درون ماهیت شرایط اجتماعی و شخصیت، بررسی روابط بین این‌دو و آشکار کردن تأثیر متقابل آن‌ها است، فرق می‌کند. لیکن، داستان **کنستان**، با وجود فقر زمینه‌ی اجتماعی‌اش، با دنبال کردن نثر سنتی و روانی اواخر سده‌ی هجدهم، راه را برای رشد نثر روانی– رئالیستی هموار کرد.

بنژامن کنستان، به‌عنوان یک نویسنده‌ی رمانتی‌سیست، نتایج غم‌انگیز بیگانگی را بدون پژوهش در سرچشمه‌های اجتماعی آن ترسیم کرد و بر این عقیده بود که علت‌ها در میان خود مردم و خصوصیات اخلاقی آنان است. عقیده‌ی او مبنی بر این‌که بیگانگی را می‌توان با آموزش اخلاقی از میان برداشت و حمله‌ای که در کتاب «درباره‌ی مذهب»[۲۱۳] به نظرات سودگرایان و اندیش‌مندان عصر روشن‌گری (به‌ویژه هل‌وسیوس) می‌کند، از همین‌جا ناشی می‌شود. سودگرایان و اندیش‌مندان عصر روشن‌گری، رفتار آدمی را معلول انگیزه‌های سودطلبی یا نفع منطقی می‌دانستند. کنستان که به نظرش کمال مطلوب جامعه‌ی مبتنی بر چنین اصولی فقط تولید صنعتی یا «وحدتی نظیر وحدت زنبوران عسل در کندو» خواهد بود، می‌گفت یک چنین جامعه‌ای همواره بی‌ثبات خواهد بود زیرا به کار بستن اصول سودطلبی یا نفع منطقی، نتایج شوم به‌بار می‌آورد:«نتیجه‌ی طبیعی اصول مزبور این‌است که هر فردی به درون خود می‌رود. ولی موقعی که هرکسی به درون خود رفت، همگی از هم جدا می‌شوند.»[۲۱۴] لیکن همان‌طورکه استاندل به‌درستی خاطر نشان ساخت «اکثریت فرانسوی‌ها معتقدند که زندگی عادی به‌طرز جالبی این فلسفه را تأیید می‌کند» و حمله‌ی کنستان به آن، دلیل دیگری است برای اثبات گسترش تجزیه‌ی اجتماعی.

این روند بر تمامی انواع شعور و تمامی انواع ایده‌ئولوژی‌ها تأثیر کرد. فلسفه‌ی **فیخته**[۲۱۵] بر مفهوم «**من**» مطلق مبتنی است و فعالیت خود را در «**من**» تجربی یعنی در ذهن و در فرد ارائه می‌دهد یا به‌نتیجه می‌رساند، فردی که «من»

---

[۲۱۲] B.Constant, Adolphe, paris,p.۱۸۲

[۲۱۳] De la religion

[۲۱۴] B. Constant, De la religion, Bruxelles, ۱۸۲٤,pp. XIX, XX

[۲۱۵] Fichte

فردی‌اش در برابر «**جز من**» تجربی دنیای خارج از تجربه‌ی ذهنی‌اش قرار داده می‌شود. ممکن است این‌طور به‌نظر برسد که فیخته می‌خواسته است مفهوم «من» مطلق را به‌مثابه‌ی نیروی فعال خلاق و برتر یا اصل برتر، به تجربه و معیار فرد تبدیل کند. در واقع، او تجربه‌ی فرد را تا حد یک مطلق بالا برد، فردی که خود را ذره‌ای از جهان می‌داند و تصور ذهنی خود را از اشیاء به تمام جهان شمول می‌دهد و می‌کوشد جسم ذره‌ای خود را به اندازه‌ی آن برساند.

قهرمان بایرون،انسان جداافتاده‌ی افسرده و مغرور، در نبردی یک‌نفره برای به‌دست آوردن حقوق فردی خویش و تصوری که از آن داشت به پیکار برخاست، اما این کار در نظر اطرافیانش مرموز می‌نمود و مخالفت آنان را بر می‌انگیخت، قوانین، اصول پذیرفته‌شده‌ی اخلاق را به تمسخر گرفت و اعلام داشت که این قوانین و اصول نه برای او بلکه برای «جماعت» ساخته شده‌اند، در شخصیت مجنون و فریبنده‌اش ویژگی‌های جهان‌نگری حاصل از روند بیگانگی را یک‌جا جمع کرده بود. **جیائور ولارا** از شخصیت‌های نیرومند **بایرون** که با جامعه پیکار می‌کردند. ولی مبارزه‌ی آنان فردگرایانه بود و از این‌جهت به‌عنوان محمل‌های خصوصیات نوین اجتماعی – روانی شعور اجتماعی با عصیان‌گرانی که در ادبیات پیش از انقلاب فرانسه می‌بینیم فرق دارند. در نظر **پرومتئوس**[۲۱۶] ، که در دفاع از انسان با خدایان به‌مبارزه برخاست و گوته نیز در وجود او اشتیاق ابدی و طبیعی انسان به آزادی را ستود، آن‌چه اهمیت داشت مردم بودند، مردمی که او جانش را فدایشان کرد. قهرمان‌مان بایرون، اراده و خواست‌های خود را فوق هرچیز دیگر قرار می‌دادند. **کالب ویلیامز** قهرمان یکی از داستان‌های **گادوین** نویسنده‌ی پیش از رومانتی‌سیسم، انسانی تنها است که جامعه‌ی مبتنی بر خودپرستی را با تمام شرارت‌ها و بی‌عدالتی‌هایش به‌طرفداری از منافع طبقات ستم‌کش نفی می‌کند. گادوین از لحاظ انتقاد و نفی نظام روابط مالکیت خصوصی، به عقاید سوسیالیست‌های تخیلی نزدیک شده بود. قهرمانان رمانتیک بایرون بیرون از مرزهای جامعه ایستادند و به‌عنوان فرد، با آن به مخالفت برخاستند. **ژان اسبوگار**، شورشی انقلابی‌نما در داستان مشهور «**شارل نودیه**» به‌همین‌نام، نیز در خارج از جامعه فعالیت می‌کند. او که مانند هر یک از قهرمان‌های بایرون اسرارآمیز و مرموز است، مانند آن عصیان‌گر تنها، رؤیای سعادت انسان را در سر

[۲۱۶]. Prometheus

دارد و پس از مدت‌ها اندیشیدن درباره‌ی مسیر تاریخ به این نتیجه می‌رسد که «برابری، هدف تمامی آرزوهای ما و هدف تمامی انقلاب‌ها، در واقع، فقط به دو حالت ممکن است حاصل شود- بردگی یا مرگ.»[۲۱۷] این نتیجه‌گیری بدبینانه، محصول مستقیم تجربه بود و زندگی هم آنرا تأیید کرد. از آن‌جا که تکامل جامعه در دوران پس از انقلاب موجب رفاه و سعادت نگردید، از آن‌جا که قوانین خشک رقابت سرمایه‌داری جامعه را بیش از پیش با انسان بیگانه کرد، کاملاً طبیعی بود که رمانتی‌سیست‌ها با مسأله‌ی مضمون عینی و سمت پیش‌رفت تاریخی مواجه شوند. رمانتی‌سیسم صرفاً منعکس‌کننده‌ی آن بخش از تحولات شعور اجتماعی نبود که از انقلاب ناشی شده بودند. رمانتی‌سیسم که به ثبت تحرک و دگرگونی‌پذیری زندگی و تغییرات متناظر بر آن‌ها، در دنیای احساسات آدمی پرداخته بود، به‌ناگزیر در کوشش برای تعریف و شناخت چشم‌اندازهای ترقی اجتماعی، به مطالعه‌ی تاریخ به‌عنوان سرچشمه‌ی مباحثات روی آورد و کوشید گذشته را بشناسد تا بتواند آینده را پیش‌بینی کند.

ارتجاع فئودالی نیز که می‌کوشید جامعه را از پیش‌رفت در مسیر تکامل بورژوایی باز دارد، تئوریسین‌ها و فیلسوفان خاص خود را به عرصه کشانید. این تئوریسین‌ها الگوی آینده را در گذشته‌ی استبدادی، که چندان هم از ایشان دور نبود، جستجو می‌کردند. **ادموند بورک**[۲۱۸] نویسنده‌ی کتاب «**نظراتی درباره‌ی انقلاب فرانسه**»[۲۱۹]، واقعیت بورژوایی را در برابر تصور پاک و ساده‌ای از دنیای فئودالی که به‌نظرش تجسم نظم و هماهنگی اجتماعی بود، قرار داد. **بونال**[۲۲۰]، **ژوزف دو مستر**[۲۲۱] و **هالر**[۲۲۲] مورخ سویسی و نویسنده‌ی کتاب بزرگ «**اصول علوم سیاسی**»، عقاید مدافعان بی‌شمار ارتجاع را به‌طور زنده و صریح بیان کردند. ژوزف دومستر که رزمنده‌ترین آن‌ها و آثارش لبریز از خشم یک اشراف جداافتاده از مردم، انقلاب، پیش‌رفت و آزادی بود، در رسالاتی مانند «**درباره‌ی پاپ**» و «**بررسی فلسفه‌ی بیکن**» و

[۲۱۷].Charles Nodier, Jean sbogar, paris, p.۱٤۰

[۲۱۸].Edmund Burke

[۲۱۹].Reflections on the French Revolution

[۲۲۰].Bonald

[۲۲۱].Joseph de Maistre

[۲۲۲].Haller

رساله‌ی نیمه‌داستانی «**غروب‌های سن‌پترزبورگ**»، حملات شدیدی به فلسفه‌ی ماتریالیستی و نظرات اجتماعی– سیاسی اندیش‌مندان عصر روشن‌گری کرد. احتمالاً به‌استثنای **نیچه**[۲۲۳] ، هیچ‌کس مانند ژوزف دومستر چنان انتقادی زهرآگین از ژان‌ژاک روسو نکرده بود.

ژوزف دومستر اصل سلطنت استبدادی را که مذهب و کلیسای کاتولیک تأیید می‌کردند در برابر عقاید طرفداران دگرگونی انقلابی نهادهای تثبیت‌شده‌ی جامعه قرارداد. اگر نیرویی قهار برای مهار کردن مردم لازم می‌شد، ژوزف دومستر هیچ ابایی نداشت که **انگیزیسیون**[۲۲۴] یا سازمان تفتیش عقاید را به‌عنوان نهاد سیاسی– معنوی نظارت بر روحیات و رفتار اجتماعی شهروندان از نو بر پا کند. او مایل بود زور را به‌عنوان شالوده‌ی نظام عمومی و دژخیم را رکن مملکت و شخصیتی اعلام کند که شایسته‌ی احترامی عظیم است. ولی اگر نظریه‌بافی ژوزف دومستر و دفاع جزمی **بونال** از حکومت سلطنتی، به نشانه‌ی شدت گرفتن هیجان‌های سیاسی، با خواست‌های روحی ارتجاع اشرافی فئودالی جور در می‌آمد، درعوض هیچ‌گونه هماهنگی با عصر خویش نداشتند زیرا اندیشه‌هایشان صرفاً متافیزیکی بود. تاریخ به‌هیچ‌وجه به قهقرا برنمی‌گشت و سنگینی گام‌های آن در تمامی جنبه‌های شعور اجتماعی احساس می‌شد. حتی رمانتی‌سیست‌های محافظه‌کار– و این یکی از تناقض‌های بزرگ حیات معنوی در اوائل سده‌ی نوزدهم بود– و در حالی‌که واقعیت نوین پس از انقلاب و نظام نوخاسته‌ی روابط سرمایه‌داری را نفی و با ایده‌ئولوژی بورژوایی مشاجره‌ی قلمی می‌کردند، با این‌حال به تاریخ روی آوردند و با مقایسه‌ی گذشته و حال به‌طور غیرمستقیم، نظریه‌ی تکامل را تأیید کردند.

انگلس ضمن نامه‌ای به **مرینگ**، که در آن از نظرات اجتماعی یکی از نمایندگان به‌اصطلاح «مکتب تاریخی» سخن گفته است، ماهیت نظرات رمانتی‌سیست‌های محافظه‌کار درباره‌ی تاریخ را چنین جمع‌بندی کرد:«اما شگفت‌انگیزترین

---

[۲۲۳] Nietzsche

[۲۲۴] Inquisition

نکته در این‌جاست که مفهوم صحیح تاریخ را باید به **شکل انتزاعی** در میان همان مردمی یافت که آن‌را بیش از همه، به **شکل مشخص** چه در تئوری و چه در عمل، تحریف کرده‌اند.»[۲۲۵]

شاتوبریان در داستان «**نات‌چزها**»[۲۲۶] که درباره‌ی زندگی سرخ‌پوستان شمال آمریکاست، **رنه** را آفرید، در رزم‌نامه‌ی بزرگ رمانتیک‌اش به‌نام «**شهیدان**»[۲۲۷] کوشیده است تصویر جامعی از دنیای **هلنی** و تراژدی نخستین مسیحیان نشان دهد و در داستان پرطمطراق و مصنوعی‌اش تصاویری را بگنجاند که با زندگی روزانه‌ی مردم و اخلاقیات دنیای باستان که تحت تأثیر فرهنگ نوین مسیحی رو به تحول نهاده بود، هماهنگی داشنه باشد. گیرایی «**شهیدان**» که به‌منظور تجلیل از اصول کاتولیکی به‌عنوان رکن جامعه‌ی کهن نوشته شده است، نه به‌دلیل پیامی که دارد بلکه به‌دلیل نحوه‌ی وارد شدن نظریه‌ی تکامل به‌عرصه‌ی زیبایی‌شناسی و تماس آن با تاریخ است که این نیز به‌نوبه‌ی خود به‌صورت یک موضوع هنرشناختی درآمد.

تاریخ در آثار رومانتی‌سیست‌های محافظه‌کار آلمان نیز موضوع مطالعه و تجسم زندگی گردید. نیازهای مبارزه‌ی رهایی‌بخش ملی، رمانتی‌سیست‌های آلمان را واداشت تا توجه خاصی به فرهنگ قومی بکنند، آن‌را جمع‌آوری و مقایسه کنند و تجلی کامل روحیه‌ی ملی را در آن ببینند. مجموعه‌ی «**افسانه‌ها و حکایات قدیم**»[۲۲۸] اثر **آرنیم**[۲۲۹] و «**برنتانو**»[۲۳۰]، و افسانه‌های «**پریان**» **گریم**[۲۳۱] دلیل بارزی است بر توجه فراوان رمانتی‌سیست‌ها به فرهنگ قومی. این فرهنگ همراه با شیوه‌ی زندگی و آداب و رسوم مردم در دوره‌هایی که حکایات و افسانه‌های مردمی شکل می‌گرفتند

---

[۲۲۵] K. Marx and F. Engels, Selected Correspondence, Moscow, ۱۹۵۵, p. ۵۳۳.

[۲۲۶] . Les Natchez

[۲۲۷] Les Mortyrs

[۲۲۸] Des Knaben Wunderhorn

[۲۲۹] Arnim

[۲۳۰] Brentano

[۲۳۱] Grimm

مورد مطالعه قرار می‌گرفت و توجه رمانتی‌سیست‌ها به هنر باروک و گوتیک و ادبیات عصر رنسانس به‌ویژه شکسپیر، با توجه کلاسی‌سیست‌ها به دنیای باستان مغایرت داشت.

رمانتی‌سیست‌ها در آثارشان ضمن ارائه‌ی کیفیات زندگی گذشته، رنگ تاریخی عصر مورد نظر را نیز منعکس می‌کردند، خواه آلمان پس از اصلاحات مذهبی باشد که در داستان «**نگهبان تاج و تخت**»[232] اثر **آرنیم** نشان داده است، یا زندگی آرمانی‌شده‌ی صنعت‌گران در آلمان قدیم آن‌طور که **هوفمان**[233] توصیف می‌کند. اما توجه رمانتی‌سیست‌ها به گذشته، هنوز هم خصلتی صرفاً تجربی داشت. آنان ضمن تأکید بر اختلاف بین زمان حال و گذشته و دگرگونی‌هایی که در تاریخ روی داده بود، نتوانستند به عامل محرک تاریخ پی ببرند و به‌همین‌علت، گذشته و حال، آنان‌را دچار سردرگمی کرد و تصویری که آنان از تضادهای اجتماعی عصر خود ارائه می‌دادند تقریباً به حقیقت نزدیک بود. باز به‌همین‌علت است که انتقاد آنان از سرمایه‌داری، خصلتی کاملاً اخلاقی داشت: آنان ضمن محکوم‌کردن خصوصیات خودپرستانه‌ی جهان‌نگری بورژوایی و جامعه‌ی بورژوایی، به‌طرزی رقت‌انگیز علیه قدرت طلا و تأثیر تباه‌کننده‌ی آن به بدگویی پرداختند. آنان‌که می‌دانستند جامعه‌ی نوین دشمن انسان است به نیروهای فعال در آن ماهیتی شیطانی نسبت دادند، بی‌خبر از این‌که عنصر ضدانسانی که به‌نظر آنان فوق بشری و شیطانی بود، در واقع «همان جامعه‌ی بورژوایی، جامعه‌ی صنعتی، جامعه‌ی رقابت عمومی و جامعه‌ی منافع خصوصی بود که آزادانه به‌دنبال هدف‌های هرج‌ومرج‌افکنی و فردیتی می‌رفت که طبیعتاً و روحاً از خود بیگانه بود...»[234]

انتقاد واقعی از تضادهای اجتماعی به نظر رمانتی‌سیست‌های آلمان آن‌چنان غیرواقعی می‌نمود که ایشان را در ارائه‌ی **مشخص** تاریخ معاصر به تحریف آن رهنمون شد. قهرمانان رؤیاپرداز آنان واقعیت را با جنبه‌های دوگانه یعنی خیالی، افسانه‌ای و مادی و در جریان زندگی روزانه می‌دیدند. بوروکرات‌های حقیر دولت‌های کوچک آلمان، که کوتاه‌فکر و متعصب و ملانقطی بودند، در یک عرصه‌ی دیگر، یعنی عرصه‌ی رمانتیک و فوق‌حسی زندگی‌شان،

---

[232] Die Kronenwachter

[233] Hoffmann

[234] Marx and Engels, The holy Family, Moscow, ١٩٥٦,p.١٦٤

به‌صورت اربابان خوب یا بد نیروهای طبیعت درآمدند. قهرمانی که در اشتیاق ثروتمند شدن است، روح خود را که دریافت‌کننده‌ی شادی و غم است، به ازاء یک قلب بی‌عاطفه‌ی سنگی، به روح الهی می‌فروشد. مرده‌ای از قبر برمی‌خیزد و می‌بیند که کاری پیدا کرده است، و طلاهایی را که به دست می‌آورد، در قبرش پنهان می‌کند. یک شلغم به‌طرز معجزه‌آسایی به هیبت آدم کوچک جسوری درمی‌آید که می‌تواند طلا و گنجینه‌های پنهانی را پیدا کند، در نظر حکم‌رانان التفات پیدا می‌کند و تدریجاً نقشی بزرگ در جامعه بازی می‌کند. تمامی این شکل‌های خیالی طنزآمیز و شاعرانه فقط تصویری نزدیک به حقیقت، از روندهایی که در دنیای پس از انقلاب پدیدار گردیده بودند ارائه‌ی می‌داد و خود دال بر این است که زمینه‌ی ایده‌ئولوژیک رشد شکل‌های غیررئالیستی هنر، منجمله رمانتی‌سیسم، نمی‌تواند واقعیت را بشناسد.

رمانتی‌سیسم آلمان از هرگونه انگیزه‌ی انقلابی مبرا بود و با تکیه بر سازش سیاسی بین بورژوازی و ارتجاع فئودالی تکامل یافت و بر آن بود که دگرگونی‌پذیری شکل‌های اجتماعی فقط به‌طورغیرمستقیم امکان‌پذیر است. این رمانتی‌سیسم هرگز نتوانست به شالوده‌ی مادی اصیل روند تاریخ پی ببرد، روندی که رمانتی‌سیسم انقلابی، به‌مراتب واضح‌تر و کامل‌تر از آن، به شناختش نائل آمده بود.

هنر بایرون ضمن جذب حالات و نظرات دموکرات‌های اروپا که از روش‌های انقلابی برای مبارزه علیه کوشش‌های ارتجاع در جهت جلوگیری از پیش‌رفت خلق‌ها به‌سوی آزادی از قیود نظام فئودالی سود می‌جستند، حتی در اشعاری که در آن‌ها قهرمان هیچ‌وقت از مرز اعتراض فردگرایانه فراتر نمی‌رفت به بررسی تضادهای واقعی عصر خود بایرون می‌پردازد و برخورد منافع توده‌ها و اربابان زمین‌دار و حکومت‌هایی را که به گرد «**اتحاد مقدس**» حلقه زده بودند منعکس می‌کند.

بایرون ضمن بررسی حالت روحی نیروهای اجتماعی در دوره‌ی جنگ‌های ناپلئون شناخت ژرف‌تری از روند تاریخ به‌دست آورد و تدریجاً دریافت که چون فقط توده‌های مردم هستند که سنگینی بار پیش‌رفت را بر دوش می‌کشند، به‌احتمال قوی همین‌ها نیرویی هستند که تاریخ را به‌پیش می‌رانند.

پیش از این بایرون در کتاب «**مسافرت چایلد هرولد**»[۲۳۵] آگاهی خود را از ماهیت آشتی‌ناپذیر روابط اجتماعی نشان داد و اختلاف بین منافع مردم یعنی فقیران و ستم‌دیدگان و منافع فرمان‌روایان را که هیچ‌گونه توجهی به نیازها و دردهای مردم نمی‌کنند، مورد تأیید قرار داد. این آگاهی، همراه با اعتراض سیاسی علیه انقیاد ملی خلق‌ها، همراه با مبارزه در راه آزادی انسان ستم‌کش، و نفی هیجان‌آور اصل حکومت یکه‌تازانه موجب گسترش مضمون اجتماعی اشعار او گردید و تدریجاً به او این امکان را داد که از شالوده‌ی واقعی روند تاریخ آگاه شود و خود را برای پذیرفتن اصول رئالیسم آماده کند. این تغییر، در اثر یأس و بدبینی گیهانی ناشی از ماهیت فردگرایانه‌ی عصیان بایرون، و آگاهی از این واقعیت که انسان جداافتاده از جامعه، قدرت لازم برای دگرگون کردن جامعه را ندارد، خیلی دیر صورت گرفت. **شلی**[۲۳۶]، اختلاف بین نظرات بایرون و نظرات خود را به‌طرز بسیار دقیقی در شعر پرسش و پاسخیِ «**جولیان** و **مادالو**»[۲۳۷] بیان می‌کند:

... و من (باز تا ابد

آیا بخردانه نیست که به بیماری قانع باشم؟)

علیه نومیدی دلیل می‌تراشید، ولی غرور

این‌بار مرا به راهی تیره‌تر برد.

اگر آینده به نظر بایرون در تیرگی و تاریکی فرو رفته بود و آسمان و زمین را دردآور و مبارزه‌ی انسان در راه آزادی را بی‌هوده می‌دید، این‌ها حالاتی بودند که اکثراً از ضعف جنبش‌های انقلابی در سال‌های نخست سده‌ی نوزدهم ناشی شده بودند. کاربوناریست‌های ایتالیا و فرانسه، اعضای **توگن‌باند** آلمان و دسامبریست‌های روسیه‌ی

[۲۳۵] .Childe Harold,s pilgrimage

[۲۳۶] .Shelley

[۲۳۷] .Julian and Maddalo

اشرافی که به مبارزه با استبداد برخاستند- انقلاب را به‌مثابه‌ی قیام توده‌های مردم در نظر نمی‌گرفتند بلکه صمیمانه چنین تصور می‌کردند که انقلاب و امحاء استبداد را می‌توان با فعالیت در سازمانی مخفی عملی کرد، و این نظریه‌ی بسیار ریشه‌داری بود که بسیاری از انقلابیون بعدی مانند **ماتسینی**[۲۳۸]، **بلانکی**[۲۳۹] و سازمان «**اراده‌ی خلق**»[۲۴۰] در روسیه از آن پیروی می‌کردند. قاعدتاً مبارزه‌ی توطئه‌گران علیه حکومت مستلزم قربانی‌های زیاد بود و نتایج ناچیزی به بار آورد، چون مبارزه‌ای بود که بدون شرکت توده‌ها یعنی یگانه نیروی قادر به دگرگون‌سازی نظام موجود آغاز گردیده بود. بایرون چندین بار شاهد شکست غم‌انگیز انقلابیون اروپا بود و این شکست‌ها سخت در او مؤثر افتادند. بایرون هم مانند تمامی رمانتی‌سیست‌های انقلابی آن زمان اقدام فردی را عامل اصلی تکامل اجتماعی می‌دانست. معهذا، بایرون با این‌که پی برده بود که جامعه‌ی بورژوایی نمی‌تواند آرزوهای طبیعی انسان برای دست‌یابی به آزادی را برآورده کند، تا زمانی‌که از اصول رمانتی‌سیسم پیروی می‌کرد نتوانست دریابد که کدامین اصول و شرایط عینی خارجی، واقعاً می‌توانند حصول عملی آزادی را تسریع کنند. او به‌عنوان یک انقلابی، نظریه‌ی تکامل و نظریه‌ی تحول تاریخی را پذیرفت و با تمامی نیروی استعداد بی‌کرانش در راه آزادسازی بشریت از هرگونه قیدی، به آن خدمت کرد. در عین حال، بایرون امیدی به آینده نداشت و تاریخ را ماهیتاً روندی غم‌انگیز می‌دانست که در پایان آن نه عرصه‌ی آزادی، بلکه نابسامانی و ناامیدی است که به انتظار انسان ایستاده است. او فقط در صورتی می‌توانست از این بن‌بست ایده‌ئولوژیک رهایی یابد که بر خصلت رمانتیک و فردگرایانه‌ی آثار نخستین خویش فائق آید، و این به‌معنای آغاز کردن از نقطه‌ای بود که رئالیست‌های گذشته از همان‌جا آغاز کرده بودند: از مطالعه‌ی تأثیر محیط و شرایط اجتماعی بر انسان، مطالعه‌ی عوامل عینی تعیین‌کننده‌ی کیفیت زندگی فرد و کل جامعه. **بپو**[۲۴۱]، **دون ژوان**[۲۴۲] و طنزهای

---

[۲۳۸]. Mazzini
[۲۳۹].Bianqui
[۲۴۰].People,s Will organi sation
[۲۴۱].Beppo
[۲۴۲].Don juan

سال‌های ۱۹۲۰–۲۹ مانند **عصر مفرغ**[۲۴۳] و **نمایش ایرلندی**[۲۴۴]، آثاری که نشانه‌ای از احیای سنت‌های متروک ادبیات انگلیس بودند، از همین‌جا ناشی می‌گردند.

شلی با این تضاد ایده‌ئولوژیک آشنا نبود زیرا اشعار او به نیروهای مختلف اجتماعی مربوط می‌شد. اشعار شلی، سرآغاز سنت نوینی است که به‌طور ارگانیک و طبیعی تکامل یافت و به هنر سوسیالیستی عصر حاضر تبدیل شد.

شلی به نظر خودش بیش از یک شاعر بود: او خود را یک مصلح اجتماعی می‌دانست. با مطالعه‌ی نظرات و افکاری که درباره‌ی جامعه‌ی زمان خودش ابراز کرد، می‌توان دریافت که او نیز ماهیت آشتی‌ناپذیر تضادهای آن را شناخته بود. وقتی او پی برد که سرچشمه‌ی این تضاد در نابرابری مادی است، هنر خود را یک‌باره به‌خدمت طبقات پایین درآورد و اشعارش مُبیّن عقاید اجتماعی جنبش توده‌های ستم‌کش شدند. او فکر و شعر خود را در خدمت جستجوی خستگی‌ناپذیر شرایط زندگی اجتماعی، اخلاقی و سیاسی عادلانه‌تری به‌کار گرفته بود که جامعه‌ی سرمایه‌داری فاقد آن بود. نیرویی که شلی را واداشت تا در خارج از عرصه‌ی اخلاق و فلسفه‌ی اجتماعی جامعه‌ی سرمایه‌داری به‌جستجوی کمال مطلوب اجتماعی نوین بپردازد، همان نیرویی بود که **رابرت اوون** را نخست به قبول فعالیت‌های اصلاح‌طلبانه‌ی اجتماعی در **نیولانارک** و سپس طرف‌داری از کمونیسم واداشت، و این موضع طبقه‌ی کارگر انگلستان بود. ترقی سرمایه‌داری، در ارتباط با رشد تولید ماشینی که موجب مبارزه‌ی بورژوازی انگلستان برای کسب سرکردگی در جهان شده بود، به‌بهای استثمار بی‌رحمانه‌ی مردم و به‌ویژه پرولتاریا و انقیاد اقتصادی و تضعیف اخلاقی و روحی آنان به دست آمد. شلی خیلی زود متوجه این واقعیت گردید، و در اشعار او انگیزه‌های بشردوستانه به‌طور عضوانی با انتقاد و حتی نفی جامعه‌ی بورژوایی در هم بافته شده‌اند. یکی از آثار اولیه‌ی او به‌نام «**اعلامیه‌ی حقوق بشر**»[۲۴۵]، اثر تبلیغی رزمنده‌ای بود حاوی عقاید سوسیالیستی به‌شکل جنینی، در حالی‌که در شعر تقریباً ناپخته‌ی «مَلکه مب»[۲۴۶] نظریه‌ی

---

[۲۴۳].The Age of Bronze

[۲۴۴].The Irish Avatar

[۲۴۵].Declaration of Rights

[۲۴۶].Queen Mab

تکامل را به‌وضوح در تاریخ به‌کار می‌بندند، تاریخی که شلی آن‌را جریان رهایی انسان از بردگی و دردها و بدبختی‌هایی می‌داند که جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی به انسان تحمیل کرده است. خوش‌بینی تاریخی به‌صورت ویژگی مسلط اشعار شلی درآمد و همین بود که او را از رمانتیک‌های معاصرش که به‌قول خود شلی ویژگی بارزشان، بدبینی بود، متمایز گردانید. او در مقدمه‌ای بر شعر «**طغیان اسلام**»[۲۴۷] می‌نویسد: «این نفوذ، ادبیات زمانه را با ناامیدی افکاری که ناشی از آن است، آلوده کرده است. متافیزیک و پژوهش در علوم اخلاقی و سیاسی، فرقی با کوشش‌های بی‌هوده برای زنده کردن خرافات مطرود یا سفسطه‌هایی مانند سفسطه‌های آقای مالتوس که از روی حساب و به‌منظور تأمین پیروزی ابدی ستمگران ارائه شده است، ندارند. داستان‌ها و اشعار ما نیز در زیر پوشش همین افسردگی و تیرگی همه‌گیر پنهان شده‌اند. اما به‌نظر من انسان‌ها از حالت مدهوشی این آثار به در می‌شوند. گمان می‌کنم از یک تحول آهسته، تدریجی و آرام باخبر شده‌ام.»

خوش‌بینی شلی بی‌اساس نبود، چون صرفاً از امید او به رهایی انقلابی مردم ناشی نمی‌شد بلکه بر این اعتقاد او مبتنی بود که زندگی موافق قانون ضرورت تکامل می‌یابد.

زمانی‌که اراده‌گرایی خصومت ویژه‌ی هنر رمانتیک، و به‌ویژه اشعار بایرون بود و رمانتی‌سیست‌ها اراده‌ی شخصی قهرمان خود را تجلی آزادی درونی و استقلال فردی‌اش از هرگونه تأثیر اجتماعی بر روح سرکش او می‌دانستند، شلی نظریه‌ای دیگر درباره‌ی آزادی داشت و می‌توانست مانند **لایب‌نیتز**[۲۴۸] بگوید که اصل موضوع این است که مردم می‌دانند چه می‌خواهند ولی علت‌های خارجی خواست‌های خود را نمی‌شناسند. مثلاً کودک گمان می‌کند که در طلبیدن شیر که غذای او است آزاد است.

شلی ضمن شناخت قدرت ضرورت، نخستین و مهم‌ترین گام را به‌سوی قوانین عینی حاکم بر تکامل طبیعت و جامعه برداشت. او طبیعتاً به این نتیجه رسید که قوانین ضرورت شامل تاریخ نیز می‌شوند و بنابراین دگرگونی‌هایی که

---

[۲۴۷] The Revolt of Islam

[۲۴۸] Leibnitz

در سراسر تاریخ و در شکل‌های اجتماعی رخ می‌دهند تصادفی نیستند بلکه اجتناب‌ناپذیرند. مثلاً انقلاب بورژوایی فرانسه که به واژگونی نظام کهن یاری کرد، آن‌چنان که ایده‌ئولوگ‌های ارتجاعی می‌گویند فوران ناگهانی و خودانگیخته‌ی هیجان‌های سیاسی یا سهو الهی نبود بلکه یکی از مراحل منطقی تکامل مترقیانه‌ی بشریت به‌شمار می‌رود. هم‌چنین، این نیز کاملاً طبیعی بود که نظام اجتماعی که بر ویرانه‌های فئودالیسم پی افکنده شد- نظام غیرعادلانه‌ای که در آن نفع خصوصی، فرمان‌روای مطلق است و خود کلاً از برآوردن نیازهای توده‌های زحمت‌کش عاجز است – می‌بایست جای خود را به نظام اجتماعی دیگری بدهد، نظامی که این بار بر اصول آزادی و عدالت مبتنی باشد. این طرز فکر در تار و پود شعر «**طغیان اسلام**» دیده می‌شود و به‌صورت یکی از مظامین بنیادی آثار شلی در می‌آید و او را پیشاهنگ زیبایی‌شناسی سوسیالیستی قرار می‌دهد. انتقاد بی‌امان از جامعه‌ی سرمایه‌داری که در رسالات و اشعار شلی، در طنزهای سیاسی و دیگر آثارش که به استبداد حمله می‌کنند دیده می‌شود، با اعتقاد به اجتناب‌ناپذیری دگرگون شدن روابط اجتماعی موجود و پیش‌رفت بی‌وقفه‌ی تاریخ بشر به‌سوی آزادی، نیروی بیش‌تری به‌خود می‌گیرد. این طرز فکر شلی به‌طورنهایی در «**پرومتئوس بندگسسته**»[۲۴۹] که بدون‌تردید یکی از شاهکارهای شعری جهان است، متجلی گردید.

در این شعر آزادی، منظره‌ی شاد و پرطراوتی از جهان با یک احساس شورانگیز درهم می‌آمیزد، که خود شلی آن‌را «آرزوی شورانگیز دگرگون کردن جهان» می‌نامید. شاعر، با سحر و افسون، دنیایی را در نظر ما مجسم می‌کند که رشحات دریای خروشان سحرگاهی بر آن می‌توفند، بادهایی که رایحه‌ی تند و گیرای زمین را با بال‌های خود می‌آورند به‌سوی آن می‌وزند، همراه با گردونه‌هایی که با اسب‌های بال‌دار کشیده می‌شوند و پیام‌آوران ضرورت نیز آن‌ها را می‌رانند از فراز کوهستان‌های باصلابت و دره‌های حاصل‌خیز که از نور کُرات دیگر روشنی گرفته‌اند، پرواز می‌کنند- دنیای درخشانی که در آن ابرهای زرگونه از تابش خورشید، در سراسر آسمان نیلگون شناورند و حوریان دریاییِ خداگونه‌ی **آسیا** و **پانته‌آ** و **ایونه**، بخشی از قوای طبیعت که به‌صورت موجوداتی عجیب و غریب درآمده‌اند

---

[۲۴۹] Prometheus Unbound.

بر شکنجه‌ی پرومتئوس به دست الهه‌های انتقام می‌گریند و آزادی او را با غریوهای خوشی، جشن می‌گیرند. در این دنیای نخستین که از تلألؤ ذرات شبنم سحرگاهی می‌درخشد، دموگورگون یعنی نیروی اسرارآمیز و گریزناپذیر تحول و اصل پیدایش و تکامل، که هنوز شکل معین به‌خود نگرفته است، ژوپیتر یعنی فرمان‌روا را به تاریکی ابدی فرو می‌افکند، به‌طوری‌که «استبداد آسمان‌ها را دیگر راه برگشت نباشد». سراسر کائنات درخشان، نیروهای طبیعت و ارواح، حوریان دریایی و خود پرومتئوس سرسخت، سقوط فرمان‌روای مستبد را با سرور بی‌کران جشن می‌گیرند. از این پس رودخانه‌ها به‌سوی «اقیانوس‌ها جریان می‌یابند... بدون این‌که رد باریک‌شان را با خون و فغان و پریشانی، یا آوای بردگی و فرماندهی نشان‌دار کنند.» با پیروزی بر ژوپیتر، زندگی تازه‌ای آغاز گردیده است و «روح زمان» از دگرگونی‌های شادی‌آفرینی خبر می‌دهد که در زمین به وقوع پیوسته است، زمینی که از این‌پس «انسان بر روی آن بدون تکیه بر قدرت‌سالاران، آزاد و بی‌قید و بند، زندگی خواهد کرد، اما انسانی که با دیگران برابر است، جزو هیچ طبقه‌ای نیست... عادل است، شریف و داناست». این سرود پیروزی آزادی که برترین اثر شلی به‌شمار می‌رود، در همان حال سرود پیش‌رفت بی‌وقفه‌ی انسان به‌سوی یک جامعه‌ی هماهنگ بود.

نظریه‌ی تکامل، هر چند نه به‌شکل مشخص تاریخی، در **پرومتئوس بندگسسته** به‌صورتی کاملاً شعری متجلی گردید. این کاملاً طبیعی بود زیرا آگاهی شاعر، مانند آگاهی **رابرت اوون** پایه‌گذار سوسیالیسم تخیلی انگلیس، در دوره‌ای شکل گرفته بود که تضادهای طبقاتی نظام جدید اجتماعی رشد چندانی نکرده بودند و علل ریشه‌ای و بنیادی روند تاریخ هنوز روشن نشده بودند. به‌گفته‌ی انگلس: «در برابر شرایط خام تولید سرمایه‌داری و شرایط خام طبقاتی، تئوری‌های خام را می‌بینیم. سوسیالیست‌های تخیلی می‌کوشیدند راه حل مسایلی را که تا آن زمان در بطن شرایط رشدنیافته‌ی اقتصادی پنهان مانده بود، از مغز انسان‌ها بیرون بکشند.»[۲۵۰] این عوامل، تعیین‌کننده‌ی ویژگی‌های تخیلی جهان‌نگری **شلی** بودند.

---

[۲۵۰] F. Engels, Anti- Duhring, Moscow,۱۹٦۹,p.۳۰۵

علل واقعی و بنیادی روند تاریخ، تدریجاً به‌وسیله‌ی هنر و ادبیات رئالیستی و اندیشه‌ی اجتماعی که به پژوهش تحلیلی نظام نوین ناشی از پیروزی بورژوازی پرداخته بود، کشف و آشکار گردید. رئالیسم با در دست داشتن وسایل و امکانات نوین هنری، که برتر از امکانات و وسایل هنری رئالیسم سده‌ی هجدهم بود، به مطالعه‌ی دیالکتیک روابط اجتماعی پس از انقلاب و علل تعیین‌کننده‌ی حرکت و تکامل تاریخ و در نتیجه، رفتار و روحیات انسان‌ها پرداخت. رمانتی‌سیسم (یعنی نخستین موج رمانتی‌سیسم که از برخورد منافع مردم و ارتجاع فئودالی ریشه می‌گرفت)، هر چند بسیاری از تضادهای ماهوی زندگی پس از انقلاب را جذب و بیان می‌کرد، ولی همان ماهیت شیوه‌ی رمانتیک، مانع از چنان کاری شد.

رمانتی‌سیسم نسبت به تحرک و جهش تاریخ، حساسیت فراوان داشت و با گسستن از اصول کلاسی‌سیسم، شکل ایستای آثار کلاسیک و با گسستن از شکل عینی آثار رئالیستی، آزادی بیان ذهنی را شعار خود قرار داد و اعلام کرد که فقط خیال بلندپرواز نویسنده، خیالی که تابع هیچ‌گونه قانون یا دستورالعمل نیست، می‌تواند قوانین حرکت و تکامل زندگی را ارائه دهد. در واقع، آثار رمانتی‌سیست‌ها از شیوه‌ی نگارش آزاد و از آزادی‌هایی برخوردار است که همراه با داستان می‌آیند و نیز با انتخاب آزادانه‌ی زمان و مکان محل وقوع حوادث داستان همراه است. حضور نویسنده در همه‌جای داستان احساس می‌شود و بسیاری از آثار رمانتیک، در واقع، تک‌گویی‌هایی طولانی‌اند. در شعر رمانتیک، احساس‌ها شدیدتر و اغراق‌آمیزتر می‌شوند و رمانتی‌سیسم به‌طور کلی توجه خود را بر دنیای درونی انسان متمرکز می‌کند و زندگی و تاریخ را هم‌چون عرصه‌ای می‌داند که آرزوها و عقاید مردم در آن به تحقق می‌پیوندند و با حرکت و جریان تصادفی خود، جریان زندگی را تعیین می‌کنند. نوالیس درباره‌ی ماهیت رمانتی‌سیسم به‌عنوان یک شیوه‌ی خلاق، این‌طور می‌نویسد:«مطلق کردن، اطلاق یک مفهوم عام و طبقه‌بندی یک لحظه‌ی خاص و موقعیت خاص و غیره، جوهر هرگونه خلاقیت در رمانتی‌سیسم است.» سپس می‌افزاید: «عناصر رمانتی‌سیسم، اجزایی مانند: نواهای چنگ بادی، باید ناگهان در یک زمان برخیزند، بدون این‌که ساز تولیدکننده‌ی این نواها دیده شود.» به‌بیان‌دیگر،

رمانتی‌سیسم در برابر روابط علت و معلولی میان پدیده‌های زندگی بی‌تفاوت بود. ولی به‌راستی، رمانتی‌سیسم چه چیزی را به‌صورت مطلق در آورد؟ دقیقاً چه چیزی را به‌صورت عام در آورد؟

هگل در کتاب «**زیباشناسی**» [۲۵۱] خود عقاید گوناگونی درباره‌ی رمانتی‌سیسم بیان کرد که دقیقاً تعیین‌کننده‌ی ماهیت آن است (هر چند او اشتباهاً ویژگی‌های زیباشناسی را که مقام تاریخی مشخصی دارند در بررسی سده‌های گذشته به کار بست). او می‌نویسد: «نیروی حیاتی و بی‌کران وجود در حالت سکون و غرق شدن روح در جسم دیگر به‌هیچ‌وجه هدف هنر رمانتیک نیست؛ هنر رمانتیک علاقه‌ای به این‌گونه زندگی ندارد!» [۲۵۲] سپس می‌افزاید:«تغزل، یکی از انواع عناصر بنیادی هنر رمانتیک است، تغزلی که اشعار حماسی و درام نیز به زبان آن سخن می‌گویند و هم‌چون رایحه‌ی دلنشین روح، حتی در هنرهای پلاستیک نیز نفوذ می‌کند.[۲۵۳]» به‌دنبال این مطلب می‌گوید شخصیت‌های حقیقتاً رمانتیک که«عنصر فردی در وجودشان معنای کاملی پیدا می‌کند، افرادی مستقل» هستند «که فقط به خودشان توجه دارند و هدف‌های معینی هم برای خود برمی‌گزینند که منحصراً هدف‌های خود آنان و به خواست فردیت خودشان است.[۲۵۴]»

بدین‌سان رمانتی‌سیسم– و این ویژگی عمده‌اش به‌عنوان یک شیوه‌ی خلاق است– آشکارا فرد را بیش از حد ستود و با جدا کردن او از دنیای عینی، به دنیای درونی‌اش کلیت بخشید. از سوی‌دیگر، رئالیسم، زندگی را به‌مثابه‌ی یک کل هم‌بسته که روابط و پیوندهای درون آن به‌طور علت و معلولی وابسته‌ی یک‌دیگرند، مورد بررسی قرار داد. **اگر می‌بینیم که رئالیست‌ها هم مانند هنر انقلابی، یک جنبه‌ی زندگی را برگزیدند صرفاً بدین‌جهت بود که این جنبه، تجلی گرایش مسلط تکامل اجتماعی یا تجلی گرایشی بود که سرانجام می‌بایست مسلط شود و دیگر جنبه‌های زندگی را تابع خود کند.** رمانتی‌سیست‌ها به یک جنبه‌ی واقعیت یا شعور انسان و غالباً آن جنبه‌ای که اهمیتی ویژه داشت شکل کلی می‌دادند و زیاده از حد می‌ستودند. مثلاً کنستان شخصیت را به‌شکل خالص آن، یا به‌بیان دیگر،

---

[۲۵۱] Aesthetics

[۲۵۲] Hegel, Werke, Bd.۱۰,۲ abt, Berlin,۱۸۳۷,S.۱۳٤.

[۲۵۳] Ibid, S,۱۳۳.

[۲۵٤] Ibid, S,۱۹۷

مستقل از شرایطی که پدیدآورنده‌ی آن هستند، مطالعه و توصیف می‌کرد. رمانتیک‌های آلمان، مانند **کلایست**[۲۵۵] ، شخصیت‌های خود را تابع قدرت احساس‌ها یا هیجان‌هایشان می‌کردند و آن قدرت را کاملاً جدا از دنیای خارج مطالعه می‌کردند. بایرون به قهرمانان اشعار رمانتیک خود شخصیتی تقریباً یک‌بعدی داد. بدین‌سان، رمانتی‌سیسم نتوانست به خودآگاهی تاریخی که در مسیر آن پیش می‌رفت، دست یابد؛ چون شرایط عینی شعور انسان را مورد پژوهش قرار نمی‌داد. رمانتی‌سیست‌ها که واقعیت را به‌مثابه‌ی عرصه‌ی عمل و مبارزه‌ی تجلیات ذهنی اراده می‌دانستند، نتوانستند علت‌های بنیادی و تعیین‌کننده‌ی خواست‌ها و آرمان‌های گوناگون بشر را بیان کنند.

مارکس ضمن انتقاد از ذهن‌گرایی در اندیشه‌ی اجتماعی (که رمانتی‌سیسم را هم در بر می‌گیرد) چنین می‌نویسد:«بدین‌ترتیب برخوردهای اراده‌های بی‌شمار فردی و اعمال فردی در قلمرو تاریخ، کیفیتی پدید می‌آورد که تماماً مشابه کیفیتی است که بر قلمرو طبیعت ناآگاه مسلط است. هدف اعمال، برای انسان معلوم است ولی نتایج ناشی از اعمال، برای ما روشن نیست؛ یا وقتی این نتایج، ظاهراً با هدف مورد نظر جور در می‌آیند، سرانجام، نتایجی به بار می‌آورند که کاملاً با هدف مورد نظر ما مغایرت دارد. بدین‌سان، به نظر می‌رسد به‌طورکلی، بر رویدادهای تاریخ هم تصادف حاکم است. ولی در هرجا که در ظاهر امور، تصادف حاکم باشد، در واقع قوانین پنهان درونی بر امور حاکم‌اند و مشکل این است که قوانین مزبور را کشف کنیم.[۲۵۶] » این کار، چندان هم ساده نبود، زیرا در لفافه‌ی ضخیم و حجیم توهمات، چیزی به‌عنوان مضمون روند تاریخ پیچیده نشده بود. هر چند تاریخ، به‌گفته‌ی مارکس، فعالیتی است که انسان برای رسیدن به هدف‌هایش دنبال می‌کند، احساس و درک قوانین پنهان درونی و تعیین‌کننده‌ی آن فعالیت،انگیزه‌ها و نتایج نهایی آن و رهانیدن این قوانین از قیود گوناگون متافیزیکی و تصورات نادرست، بیش از اندازه دشوار بود. فقط مارکسیسم توانست این مشکل حقیقتاً فوق‌انسانی را از پیش پا بردارد. اندیشه‌ی مترقی پیش از مارکسیسم، هم‌چنین رئالیسم، که زندگی را با تمامی رویدادها و تغییرات عینی‌اش مطالعه می‌کرد و در پیکارهای

---

[۲۵۵].Kleist

[۲۵۶].K.Marx and F. Engels, selected Works in ۳ volumes, Moscow, ۱۹۷۰ Vol.۳,p.۳٦٦

اجتماعی آن زمان شرکت می‌جست، انسان را با وظیفه‌ی سترگ شناخت فعالیت تاریخی‌اش آشنا کرد، کوشید ماهیت روابط اجتماعی را در درجه‌ی نخست با پژوهش در خود واقعیت آشکار سازد.

تئوری اجتماعی برای درک و شناخت واقعیت، تاریخ را به‌مثابه‌ی یک روند در نظر گرفت. هگل در کتاب «فلسفه‌ی تاریخ»[۲۵۷] می‌نویسد:«اگر به‌طور کلی نظری به تاریخ جهان بیفکنیم تصویری گسترده از تغییرات و اعمال، ملت‌ها و دولت‌ها و افراد بی‌نهایت متنوع خواهیم دید که به‌طور پیوسته، یکی پس از دیگری به ظهور می‌رسند. عقیده‌ی جامع و مقوله‌ای که مخصوصاً در این جای‌گزینی بی‌وقفه‌ی افراد وملت‌ها، که مدتی می‌زیند و سپس ناپدید می‌شوند نظر ما را جلب می‌کند، تغییر به‌طورکلی است. نظری به ویرانه‌هایی که بقایای افتخارات گذشته‌اند، ما را به اتخاذ نگرشی دقیق‌تر نسبت به این تغییر از جنبه‌ی منفی آن ترغیب می‌کند.. اما دقیق‌ترین تعریف برای تغییر این است که تغییر، یا همان نابودی، در همان حال، پیدایش شکل نوین زندگی و منتج شدن مرگ از زندگی و زندگی از مرگ است.[۲۵۸]» هگل ضمن این‌که تاریخ را از نظرگاه شکل‌بندی‌ها بررسی می‌کرد و این اصل را می‌پذیرفت که نشستن شکل‌های نوین و نوخاسته‌ی اجتماعی به‌جای شکل‌های کهنه یک روند، اجتناب‌ناپذیر است اساساً امکان وقفه در پیش‌رفت و مکث در تکامل تاریخی جامعه را رد می‌کرد.

ایده‌ئولوژی بورژوایی به‌معنای واقعی کلمه، به‌محض این‌که شکل گرفت،آشکارا این نظریه را که تاریخ، یک روند است، رد کرد. **آرتور شوپنهاور**[۲۵۹] پدر بدبینی بورژوایی، تاریخ را ماهیتاً مطالعه‌ی اوضاع خصوصی افراد می‌دانست. او در کتاب بزرگ خود به‌نام «**جهان به‌مثابه‌ی اراده و نظر**»[۲۶۰] که در سال ۱۸۱۸ منتشر شد می‌نویسد:«فلسفه‌ی حقیقی تاریخ این است که در تمامی این تغییرات بی‌پایان و نابه‌سامانی آن‌ها همان طبیعت تغییرناپذیر و موزون را می‌بینیم که امروز هم به‌همان طریقی عمل می‌کند که همیشه عمل کرده است؛ بدین‌سان، این فلسفه باید وجود یک عنصر ثابت در

---

[۲۵۷] .Philosophie der Geschichte

[۲۵۸] .G.w. Hegel, Werke, Bd.۹,Berlin, ۱۸٤۰, S. ۹۰

[۲۵۹] .Arthur Schopenhauer

[۲٦۰] .Die Welt als Wille und Vorstellung

تمامی رویدادها، اعم از رویدادهای گذشته و حال، رویدادهای غرب و شرق را بپذیرد و با وجود اختلاف در شرایط خاص و آداب و رسوم خاص، همه‌جا انسانیت را ببینند. این عنصر ثابت که در تمامی تغییرات دیده می‌شود، همان کیفیات بنیادی قلب و روح آدمی است– که بسیاری از آن‌ها بد و تعداد کمی خوب‌اند.»[۲۶۱]

عقایدی از این دست، راه را برای تئوری «**تکرار ابدی**» نیچه هموار کردند و اکنون به‌صورت جزء بنیادی شعور بورژوایی، که ماهیتاً ضدتاریخی است، درآمده‌اند. لیکن هگل که به تاریخ از نظرگاه شکل‌بندی، تکامل دایم، هم‌راه با تضادهای ذاتی‌اش، فرازها و نشیب‌هایش، دوران‌های پیش‌رفت و برگشت‌اش می‌نگریست، با وجود این، تاریخ را به‌مثابه‌ی روندی صرفاً منطقی و نه روندی مادی، تفسیر می‌کرد. او می‌دانست که ایده‌ئولوژی، شیوه‌ی تفکر، فلسفه و قانون، دین و هنر و فعالیت حرفه‌ای انسان همیشه محصول زمان و فقط زمان او هستند یعنی به کل خصلت تاریخی عصر ویژه‌ای مشروط‌اند. ولی او این خصلت ویژه را در مراحل گوناگون تکامل روح و عقل می‌دید و شرایط عینی تغییرات تاریخی و شالوده‌های مادی و اجتماعی آن‌ها را به‌حساب نمی‌آورد.

تکمیل کردن مفهوم نظری و انتزاعی روند تاریخ با مضمون عینی واقعی و پاسخ گفتن به دشوارترین نیازهای معنوی زمان، بر عهده‌ی هنر رئالیستی واگذار شده بود. رئالیسم پس از این‌که بارها در اواخر سده‌ی هجدهم و اوایل سده‌ی نوزدهم توسط جریان‌های غیررئالیستی از میدان به‌در شد، به‌عنوان وسیله‌ای برای شناخت زندگی قد برافراشت و یکی از نیروهای محرک عظیم تکامل و پیش‌رفت گردید. رئالیسم توانست بسیاری از ویژگی‌های روابط نوین اجتماعی را که پس از زوال نظام فئودالی پدیدار گردیده بودند، مشاهده و ترسیم کند.

رئالیسم نیز مانند رمانتی‌سیسم در همان زمینه‌ی تاریخی از نو متولد شد و با همان وظیفه‌ی ایده‌ئولوژیک یعنی نشان دادن ماهیت واقعی و جهت تکامل تاریخی مواجه بود. شباهت‌های رئالیسم و رمانتی‌سیسم و وجود عناصر رمانتیک در آثار **پوشکین**[۲۶۲]، **بالزاک**[۲۶۳]، **دیکنز**[۲۶۴]، **گوگول**[۲۶۵] و استاندال، بی‌آن‌که نامی‌از رئالیست‌های کوچک‌تر برده باشیم، از

[۲۶۱]. A. Schopenhauer, The World As Will and Idea, Vol. III, seventh Edition, London, p. ۲۲۷

[۲۶۲]. Pushkin

[۲۶۳]. Balzac

همین‌جا ناشی می‌شود. بالزاک ضمن توصیف رئالیسم خود در «**مطالعه‌ای درباره‌ی م. بایل**»[۲٦٦] (نام واقعی استاندال) کاملاً حق داشت ادعا کند که رئالیسم او ویژگی‌های «ادبیات تخیلی» یعنی رمانتی‌سیسم و ویژگی‌های «ادبیات عقیدتی» (نامی‌که او به رئالیسم می‌داد) را که نمایندگان آن «... از بحث می‌گریزند، خیال‌بافی را دوست ندارند و می‌خواهند به نتایجی ملموس»[۲٦٧] برسند در خود دارد.

تشابه دیگر میان رمانتی‌سیسم و رئالیسم این بود که هر دو جنبش، واقعیت سرمایه‌داری را به‌نفع فرد نمی‌دانستند. ولی زمانی که رمانتی‌سیست‌های مترقی صرفاً به انتقاد اجتماعی از جامعه‌ی سرمایه‌داری پرداختند، رئالیست‌ها «تحلیل اجتماعی را بر آن افزودند» که به‌گفته‌ی بالزاک، در افشای ماهیت اجتماعی تضادهای جامعه‌ی پس از انقلاب که بی‌وقفه به‌سوی سرمایه‌داری«آزاد» پیش می‌رفت، «نتایجی بسیار ملموس» برای‌شان به‌بار آورد. لنین نوشت: «دیالکتیک مارکسیستی به ما می‌آموزد که هیچ پدیده‌ی خالصی، چه در طبیعت، چه در جامعه، نه وجود دارد و نه می‌تواند وجود داشته باشد، زیرا دیالکتیک نشان می‌دهد که مفهوم خلوص نشانه‌ای از محدودیت و یک‌جانبگی شناخت انسان است، و نمی‌تواند یک شیء را با تمامی کلیت و پیچیدگی‌اش در برگیرد.»[۲٦٨] ولی همین‌که این‌دو جنبش هنری ویژگی‌های مشترکی داشتند، بدان معنا نبود که احیای رئالیسم وابسته‌ی اقتباس کلی نوآوری‌های ایده‌ئولوژیک و هنری رمانتی‌سیسم بود. رئالیسم با سود جستن از این نوآوری‌ها، خود را نمایان کرد و توانست بر منظره‌ی «یک‌جانبه‌ی رمانتی‌سیسم از زندگی» فائق آید، هم‌چنان‌که تجربه‌ی **والتر اسکات**[۲٦٩] و پوشکین نشان می‌دهد و آثارشان سرشار از مسایل گوناگون زندگی و راه‌های مختلفی است که ادبیات را به یک هدف واحد- آفرینش رئالیسم طراز نوین- رهنمون شد.

---

[۲٦٤].Dickens

[۲٦٥].Gogol

[۲٦٦].Etudes sur M. Beyle

[۲٦٧].Honore de Balzac, Etudes sur M. Beyle, paris, ۱۸٤٦,p.٤۸۱

[۲٦٨].V. I. Lenin, Collected Works, Vol. ۲۱,p. ۲۳٦.

[۲٦٩].Walter Scott

والتر اسکات نیز در جریان تکامل خلاق خود از همان مراحلی گذشت که بسیاری از نویسندگان رومانتیک گذشته بودند. او از یک علاقه‌ی ابتدایی به گردآوری و مطالعه‌ی مواد فرهنگ قومی، به پژوهش در تاریخ دوران‌هایی پرداخت که این فرهنگ در آن‌ها شکل گرفته بود. ولی او برخلاف دیگر رمانتی‌سیست‌ها به ستایش اسرار روح توده‌ها آن‌چنان‌که در اعتقادات، سرودها و افسانه‌های عهد باستان دیده می‌شد، کفایت نکرد، بلکه به دلیل شرایط عینی، اعم از اجتماعی و فکری، که بر زندگی مردم تأثیر می‌گذاردند، پرداخت. والتر اسکات که فرزند مرحله‌ای توفانی و آشفته بود، مطالعه‌ی تحلیلی گذشته، دانش بی‌کران و شناخت همه‌جانبه‌ی زندگی، آداب و رسوم گذشته را با معنای ظریفی از تاریخ درآمیخت و در داستان‌هایش انسان را نه فقط به‌عنوان عضوی از جامعه، بلکه به‌عنوان یکی از انسان‌های شرکت‌کننده در روند تاریخ مجسم کرد. این یک گام بزرگ به‌جلو بود.

با این‌که در کلاسی‌سیسم تمایلی به آرمانی کردن قهرمان و تأکید بر شخصیت عالی او تا حد ستایش از جنبه‌های منفی‌اش دیده می‌شود، و با این‌که قهرمان رمانتیک، فردی بود استثنایی و به‌نظر خود والتر اسکات هم، نومایگی‌اش خصوصیت بارز هنر رمانتیک به‌شمار می‌رفت، قهرمان‌های داستان‌های متعددش از میان **افراد عادی** برخاسته بودند. دنیای فکری قهرمان رمانتیک به‌وسیله‌ی حصاری از دنیای خارج جدا و به‌صورت عرصه‌ی مستقلی نمایانده می‌شد که گویا دنیای خارج نمی‌تواند تأثیری در آن داشته باشد. قهرمان نوع والتر اسکات، به‌خصوص شخصیتی است یک‌پارچه که طبیعت فردی و دنیای معنوی‌اش به‌طور ارگانیک با محیطی که خود او نیز، جزیی از آن‌است، در پیوندند، به‌طوری که به‌مثابه‌ی یک **انسان تاریخی** یعنی به‌مثابه‌ی نقطه‌ی تلاقی نیروهای متضاد گوناگون جامعه و نماینده‌ی یک نیروی خاص اجتماعی فعالیت می‌کند.

این اصل تجسم شخصیت، نشانه‌ای از پیروزی رئالیسم بود. والتر اسکات فقط بر سنت‌های داستان‌های رئالیستی سده‌ی هجدهم انگلستان که به‌طرز قابل توجهی به بررسی محیط اجتماعی می‌پرداختند ادامه نداد، بلکه با افزودن کیفیتی نوین بر آن‌ها، با مشخص کردن ماهیت اجتماعی محیط و تجسم آن به‌مثابه‌ی عرصه‌ی برخورد منافع متضاد طبقاتی و نشان دادن **شعور طبقاتی** مشخص قهرمانانش، این سنت‌ها را غنا بخشید. والتر اسکات و دیگر رئالیست‌های

بزرگ سده‌ی نوزدهم با رهانیدن داستان از قید عنصر ذهنی، توانستند خصوصیاتی حقیقتاً حماسی به داستان بدهند و آن‌را به آیینه‌ی تمام‌نمای زندگی تبدیل کنند.

نتیجه‌گیری والتر اسکات درباره‌ی ماهیت روابط اجتماعی در جامعه‌ی بورژوایی، با تکامل بعدی اندیشه‌ی اجتماعی، یک نتیجه‌گیری حقیقتاً منطقی و حیاتی از آب درآمد. سه‌سال پس از انتشار داستان‌های **وی ورلی**[۲۷۰]، **اگوستین تی‌یری**[۲۷۱] تاریخ‌دان فرانسوی، خود را از نفوذ تئوری‌های سن‌سیمون گسست و به تدوین اثری درباره‌ی انقلاب انگلستان دست زد و در آن به این نتیجه رسید که مبارزه‌ی طبقاتی، نیروی محرک بنیادی روند تاریخ است. تأیید و تکامل این نظریه در آثار تی‌یری و **گیزو**[۲۷۲] وسیعاً تحت تأثیر فلسفه‌ی تاریخ والتر اسکات، به‌شکل تجسم‌یافته در داستان‌هایش، بود.

تی‌یری اصول مرسوم تاریخ‌نگاری را رد کرد و گفت که سازندگان واقعی تاریخ، نه قهرمانان و حکم‌روایان، بلکه مردم عادی و شرکت‌کنندگان در جنبش توده‌ها هستند. این نیز نشان‌دهنده‌ی نفوذ نظرات والتر اسکات است، که بهترین داستان‌هایش شرح زندگی افراد عادی در بستر رویدادهای تاریخی مهمی است که تأثیری مستقیم بر سرنوشت آن‌ها دارند و توده‌های مردم در آن‌ها، نقش عمده دارند.

والتر اسکات چه درباره‌ی زوال طوایف اسکاتلند بنویسد چه درباره‌ی شورش‌های بی‌فرجام که به دفاع از **جیمز دوم** بر پا شده بود، که به گذشته برمی‌گردد. مانند آن‌چه در داستان «**راب روی**»[۲۷۳] یا در داستان‌های **وی‌ورلی** می‌بینیم، و چه درباره‌ی زمان خودش بنویسد مانند مضمون داستان «**چاه سن‌رونان**»[۲۷۴] شیوه‌ی تجسم روحیات و رفتار قهرمانش، همواره ثابت است. اسکات علاقه‌ای به توصیف هیجان‌ها، احساسات و افکار درونی قهرمان خود و نشان دادن فعالیت آزادانه‌ی آن‌ها ندارد. داستان‌های او نمایان‌گر مبارزه‌ی میان منافع گوناگون اجتماعی و تضادهای طبقاتی،

---

[۲۷۰].Waverley novvels
[۲۷۱].Thierry
[۲۷۲].Guizot
[۲۷۳].Rob Roy
[۲۷۴].St. Ronan s Well

برخورد نیروهای اجتماعی و سیاسی مؤثر در جامعه است و به‌ناگزیر شخصیت‌های عمده‌ی داستان را که خواه‌ناخواه در درام تاریخی شرکت می‌کنند، در بر می‌گیرد. همین نیروهای اجتماعی هستند که دنیای درونی قهرمان را تشکیل و ویژگی‌های فردی بی‌مانندی به او می‌دهند که به‌طور طبیعی و ارگانیک، وابسته‌ی محیط جامعه‌ای هستند که آن‌ها را پدید آورده است.

والتر اسکات در ترسیم شخصیت، از یک شیوه‌ی **تاریخی** پیروی می‌کند. **شوالیه تمپلار** در داستان «**آیوانهو**»[۲۷۵]، دهقانان ستم‌دیده‌ی اسکاتلند و اربابان زمین‌دار، موافق شرایط تاریخی عصر خودشان فکر می‌کنند و دست به عمل می‌زنند. روحیه‌ی فرزندان طوایف شورشی اسکاتلند، مستقیماً با پیوندهای خویشاوندی که آنان را سخت پای‌بند و مجبورشان می‌کند که منافع خود را فرع بر منافع طایفه بدانند، بستگی دارد. راب‌روی، یاغی سرسخت و همسر تندخوی‌اش، در خارج از محیطی که آنان را تربیت و آموزش داده است قابل تصور نیستند. **ژان اسبوگار** تبه‌کار نجیب‌زاده، که خالقش یعنی نودیه، سخت به او علاقمند است، در دنیایی کاملاً مصنوعی به سر می‌برد، گاهی از میان مردمان یکی از کشورهای بالکان سر در می‌آورد و گاهی از سالن‌های باشکوه، و در همه‌جا تجسم نظرات خود نویسنده است نه یک شخصیت زنده و پرخون. **راب‌روی**، هوای پاکیزه‌ی کوهستان‌های اسکاتلند را به همراه دارد، پیراهن پیچازی‌اش با دست‌های پینه‌بسته‌ی زنانی بافته شده است که در مزارع فقیر اسکاتلند به سر می‌برند، رفتار غرورآمیز، فراست و زیرکی او در برخورد با غریبه‌ها، تسلطی که بر دیگر اعضای طایفه دارد، در واقع تمامی طبیعت و رفتار او، از این‌جا ناشی می‌شود که او عضو یک طایفه‌ی کوهستانی است. **راب‌روی**، آن کوه‌زاد شجاع، خشن و آماده را با آن اصول شرافت اخلاقی که دارد، یعنی همان‌طورکه هست با لباس‌های وطنی‌اش که بوی پوستین و آتش شبانگاهی می‌دهند، نه با خرقه‌ی قهرمان رمانتیک– فقط می‌توان در تصور آورد.

ژانی دینز پاک‌دل، تیزهوش و دوراندیش – بهترین تصویری که اسکات از یک شخصیت مردمی ترسیم کرد– وقتی می‌خواهد خواهر نسبتاً بوالهوس خود را که پسر یک زمین‌دار هرزه و فاسد، بی‌سیرت‌اش کرد و تنهایش گذاشت و در

[۲۷۵] Ivanhoe.

عین‌حال به کشتن بچه‌ی خود متهم شده است نجات دهد، شکیبایی اخلاقی و نیروی عظیم ارادی و احساس نیرومند عدالت‌خواهی را از خود بروز می‌دهد. مسافرت **ژانی** به لندن، که در آن‌جا اجازه‌ی حضور در دادگاه را می‌گیرد تا خواهر بی‌گناهش را نجات دهد، به نوعی **رزم‌نامه** شباهت دارد که به والتر اسکات امکان می‌دهد با تهیه‌ی یک مقطع اصیل تاریخی، بتواند دوره‌ی تاریخی کاملی از زندگی مردم انگلستان را مجسم کند. در داستان «**قلب میدلوثیان**»[۲۷۶]مانند دیگر داستان‌های اسکات، **منافع خصوصی فرد**– که در این مورد ژانی است– آن‌چنان نشان داده شده است که گویی با منافع اجتماعی مردمان بسیار در هم آمیخته است و در واقع وابسته‌ی آن‌هاست و بخش کاملی از تمامی‌نظام روابط اجتماعی را تشکیل می‌دهد. چنین تصویری از وابستگی متقابل و صورت شرطی متقابل **پدیده‌های** نامتجانس **اجتماعی در یک رابطه‌ی علت و معلولی**، ویژگی رئالیسم بود و **کیفیت حماسی** نیز بر همین ویژگی استوار است.

بالزاک، رمانتی‌سیست‌ها را به‌دلیل توجه نکردن به تحلیل نتایج و آثار پدیده‌های اجتماعی قابل مشاهده در زندگی، انتقاد کرد. او در رساله‌ی فلسفی خود به‌نام «**در جستجوی مطلق**»[۲۷۷] ، « به بعضی از افراد نادان و حریص که احساسات را بدون توجه به اصولی که موجد آن‌ها هستند، گُل را بدون توجه به تخمی که در زمین کاشته می‌شود و کودک را بدون توجه به حامله شدن مادرش می‌خواهند، شدیداً حمله کرد. ولی آیا هنر می‌تواند قوی‌تر از طبیعت باشد؟»[۲۷۸] نویسنده‌ی «**کمدی انسانی**»[۲۷۹]،در این موضوع اصرار دارد که رویدادهای زندگی انسان، اعم از فردی و اجتماعی، یک کل ارگانیک تشکیل می‌دهند. «از هرجا که آغاز کنید، همه چیز با هم در ارتباط‌اند و با هم در آمیخته‌اند. علت، ما را به پیش‌بینی معلول، و معلول هم، ما را به پی‌جویی علت توانا می‌سازد.»[۲۸۰]

---

[۲۷۶].The Heart of Mid- Lothian

[۲۷۷].La recherché de l absolu

Honore de Balzac Oeuvres completes, V. ١٤, ٢me p. p. ٣٠٨.[۲۷۸]

La Comedie Humaine.[۲۷۹]

Ibid., p. ٣٠٩.[۲۸۰]

علیت در ادبیات رئالیستی هرگز به‌شکل توالی مکانیکی رویدادها، به‌شکل زنجیری که هر حلقه‌اش محکم به حلقه‌ی دیگر چسبیده است ظاهر نمی‌شود. این، شیوه‌ی ناتورالیسم است که می‌کوشد نسخه‌ی عکس‌مانندی از واقعیت تهیه کند، خصوصیات اصلی و فرعی را بی‌آن‌که فرقی میان‌شان بگذارد با هم می‌آمیزد و از آشکار کردن روندهای نهانی و نامشهود زندگی که در اعماق قرار گرفته‌اند و حرکت زندگی را تعیین می‌کنند، عاجز می‌ماند.

علیت در رئالیسم فقط به‌شکل وحدت ارگانیک کل اثر و اجزاء آن، کیفیت غیرتصادفی جزییات، تکامل و گسترش پیوسته‌ی طرح کلی داستان و روابط میان شخصیت‌ها و یک ساختمان مستحکم بیان نمی‌شود، بلکه در واقع و مخصوصاً به **شکل تاریخی** نمایانده می‌شود.

والتر اسکات، توانست در نتیجه‌ی مشاهده و بررسی تکامل و تشدید مبارزه‌ی طبقاتی جامعه‌ی انگلستان در دوران زندگی خودش، به یک روش تاریخی دست یابد. آثار اسکات، یک دوره‌ی طولانی یعنی فاصله‌ی بین **انقلاب با شکوه** و عصر و روزگار خود او را در برگرفت. اسکات ضمن نشان دادن تضاد آشتی‌ناپذیر میان نیروهای فئودالیسم و بورژوازی هم‌راه با خصومت طبقاتی‌شان و سازش‌هایی که آنان در جریان مبارزه‌ی سیاسی توده‌ها با هم کردند، و ضمن ترسیم اخلافات مذهبی، فلسفه‌های متضاد زندگی، برخورد منافع مادی، تقسیم جامعه و در نتیجه ترسیم شخصیت‌های داستان‌هایش به‌شکل حامیان نظام کهنه‌ی فئودالی و نظام نوین بورژوایی، توانست در انبوه عظیم این واقعیات و رویدادها، مسیر عمده‌ی تکامل اجتماعی یعنی تشکیل سرمایه‌داری در انگلستان را مشاهده و درک کند. او زندگی را آن‌چنان تیزبینانه مشاهده کرد که توانست اجتناب‌ناپذیری این روند اجتماعی را درک و آن‌را یک روند مترقی تاریخی اعلام کند. او در همان حال پی برد که تشکیل سرمایه‌داری در انگلستان بر تمامی‌جنبه‌های زندگی تأثیر می‌گذارد و بنابراین سرنوشت شخصی قهرمانانش به همین روند بستگی خواهد داشت، یعنی پی برده بود که یک **رابطه‌ی علت و معمولی** در جامعه حاکم است. بدین‌سان نویسنده‌ی رئالیست برای این‌که سرنوشت شخصی قهرمان خود را بشناسد و بنمایاند، می‌بایست به مطالعه‌ی محیطی که شخصیت با تمامی وجودش در آن زندگی و فعالیت می‌کرد، بپردازد و گرایش‌های کلی و تکامل جامعه را برای پی بردن به تأثیر جامعه و نشان دادن آن ضبط کند. این

روش، به ذهن‌گرایی شیوه‌ی رمانتیک‌ها در بررسی شخصیت، که در آن به شرایط اجتماعی اهمیتی داده نمی‌شد و شخصیت‌ها نیز از محیطی که خود زاییده‌ی آن بودند منتزع می‌گردیدند، پایان داد. وقتی **بایرون** به‌طور طنزآمیز در وجود **دون‌ژوان**، شخصیت زن‌فریبی را که سنت کهنه‌ی محدودیت رمانتیک آن‌را مشروع می‌دانست، با محیط رئالیستی و معتبر ترکیب کرد، می‌خواست تأثیری به‌مراتب بالاتر از یک تأثیر زیبایی‌شناختی به وجود آورد: بایرون با ترسیم شخصیت و محیط، اثری حقیقتاً رئالیستی آفرید.

تاریخ‌گرایی اسکات این نظریه‌ی رمانتیک را از بین برد که فقط فردی استثنایی می‌تواند قهرمان داستان بشود، چون او عملاً ثابت کرد که رئالیسم می‌تواند **انسان عادی** و **انسان استثنایی**، و نه فقط انسان عادی و این‌جهانی را به‌شکلی که رمانتی‌سیست‌ها مدعی نمایاندنش بودند، مجسم کند. قهرمانان اسکات، همان افراد عادی بودند، که قاعدتاً هیچ‌گاه از توده‌ها کناره‌گیری نمی‌کردند، ولی قهرمانان او ضمن این‌که در جریان زندگی و فعالیت‌شان رابطه‌ی تنگاتنگی با رویدادهای مهم تاریخ دارند، به‌عبارت دیگر در میدان مغناطیسی این رویدادها و شرایطی که خودشان موجد آن هستند فعالیت می‌کنند، **ماهیت واقعی** خود را به دست می‌آورند زیرا رویدادهایی که بر زندگی آنان تأثیر می‌گذارند رویدادهای **واقعی** هستند. هم‌چنین اسکات شخصیت‌های مهم تاریخ را نه به‌عنوان آفرینندگان مستبد تاریخ، بلکه به‌عنوان فرزندان عصر خودشان مجسم می‌کرد که از طریق رشته‌های گوناگون با زمینه‌ی تاریخی‌ای که از آن ریشه گرفته‌اند پیوند دارند و اذهان‌شان عقاید و تعصبات عصر خودشان را منعکس می‌کنند. به همین‌علت، اینان از کمال و جامعیت‌ای برخوردار بودند که نویسندگان سده‌ی بیستم آن‌را از دست دادند زیرا شخصیت‌های تاریخی را به‌شکل افراد نافذ و مستقلی نشان می‌دهند که تمامی جریان تاریخ را تعیین می‌کنند.

رئالیسم ضمن تجسم یک پدیده یا شخصیت استثنایی، آن‌ها را تبیین می‌کند و **سرچشمه‌های شخصیت یا پدیده‌ی استثنایی را در خود زندگی** نشان می‌دهد. داستان «**دختر سروان**»[۲۸۱] اثر پوشکین، نمونه‌ی بارزی از این مورد است.

---

۲۸۱. Captain, s Daughter

تردیدی نیست که **پوگاچف**[۲۸۲] (رهبر شورش‌های دهقانی روسیه در سال‌های۱۷۳۳–۱۷۷۵) فردی است استثنایی و بسیار فوق‌العاده. با این حال، پوشکین پیدایش شخصیتی چنین استثنایی را به‌مدد ماهیت ویژه‌ی جنگ دهقانی که او این‌چنین نقش مهمی در آن ایفا می‌کند توضیح می‌دهد. از آن‌جا که روحیات و شعور طبقاتی پوگاچف و **ژنرال‌هایش** از محیط اجتماعی پدیدآورنده‌ی آنان و از خشنوت و عظمت شورش جدایی‌ناپذیر بود، مقیاس و وسعت رویدادهایی که پایه‌های امپراتوری روسیه را به لرزه درآورد، به شخصیت رهبر و حامیانش میدان عمل می‌دهند و بی‌آن‌که از اهمیت‌شان بکاهد آنان را طبیعی جلوه می‌دهد. **گرینیوف**، ارباب کاملاً رسمی، نیز اهمیتی کسب می‌کند چون او هم از سرخی و نور منعکس‌شده‌ی تاریخ روشنی می‌گیرد و زندگی‌اش به شاه‌راه زندگی مردم کشیده می‌شود.

این نظریه که فعالیت عملی مردم عادی در همان حال یک فعالیت تاریخی است، به داستان‌های اسکات یک بعد حماسی و رنگ دموکراتیک بخشید. گرچه در آثار او مستقیماً با تجسم زندگی توده‌های ستم‌کش و استثمارشده مواجه نمی‌شویم و مسلماً عقاید اجتماعی‌اش نیز ماهیت انقلابی ندارند، شیوه‌ی او برای تجسم تاریخ به‌مدد زندگی افراد عادی، راهی در ادبیات گشود که چنانچه ادبیات می‌خواست به تجسم وسیع زندگی توده‌ها دست یابد می‌بایست از آن پیروی می‌کرد، راهی که در واقع، ادبیات از آن پیروی کرد.

اما جهان‌نگری دموکراتیک اسکات فقط از این‌جا شناخته نمی‌شود که او نظریه‌ی تاریخ به مفهوم قلمرو حکم‌روایان و قهرمانان را رد کرد. تاریخ‌دانان فرانسه که قوانین مبارزه‌ی طبقاتی در جامعه را کشف کردند، مدعی شدند که این مبارزه با پیروزی طبقه‌ی سوم که عصر رفاه عمومی را به ارمغان می‌آورد، پایان می‌یابد. والتر اسکات نتایج عملی انقلاب بورژوایی را مطالعه کرد و به نتیجه‌ای دیگر رسید. در داستان «**چاه سن‌رونان**» که به زندگی معاصر خودش مربوط می‌شود، او نشان داد که جامعه‌ی بورژوایی ناشی از مبارزه‌ی طبقاتی، تأثیری ویران‌گر و تباه‌کننده بر اخلاقیات انسان دارد. این داستان به‌طور خیلی مختصر، حاوی عقاید اسکات درباره‌ی تکامل اجتماعی انگلستان است و نشان می‌دهد که او چگونه با اتخاذ یک نظرگاه دموکراتیک، طرز فکر خود را درباره‌ی ماهیت پیش‌رفت بورژوایی تغییر داد

[۲۸۲] .Pugachov

و آن‌را پیش‌رفتی نسبی دانست، چون نه‌فقط رفاه اجتماعی برای مردم به ارمغان نیاورده بود، بلکه ماهیت اساساً غیرانسانی خود را نیز آشکار ساخته بود.

از آن‌جا که اسکات به مطالعه و نمایاندن تاریخ پرداخته بود، توانست نیروهای محرک تکامل اجتماعی را نیز در بطن تاریخ بشناسد. پوشکین مسأله‌ی هنرشناختی به‌مراتب پیچیده‌تری را حل کرد و چگونگی تأثیر این نیروها بر جامعه‌ی معاصر را آشکار ساخته و به **مشاهده‌ی تأثیر همان عوامل بر جامعه، که تعیین‌کننده‌ی تکامل تاریخی نیز می‌باشد، پرداخت**. بدین‌سان، پوشکین به نمایندگان زندگی معاصر، یعنی تاریخ متحرک و متحول، نظر داشت.

تاریخ‌گرایی اسکات بر بستر مبارزه‌ی طبقاتی پدید آمد. این مبارزه با آغاز انقلاب صنعتی شدیدتر شد و تمامی‌تضادهای سرمایه‌داری را آشکار کرد. پوشکین به بلوغ فکری رسید و شیوه‌ی تاریخی‌اش را زمانی شکل داد که خاطره‌ی یکی از جنگ‌های اخیر دهقانی که تضاد آشتی‌ناپذیر میان دهقانان و اشراف را آشکار کرده بود، هنوز از یاد نرفته بود، یعنی در دوران جهش چشم‌گیر شعور ملی و اجتماعی مردم روسیه در اثر جنگ با ارتش ناپلئون، در محیط مبارزات دسامبریستی، زمانی که روح انقلاب در اروپا بیدار می‌شد و ظالمانه بودن نظام اجتماعی کاملاً عیان می‌شد. زیرا استبداد، میلیون‌ها دهقان روسی، یعنی اکثریت عظیم زحمت‌کشان کشور را از ابتدایی‌ترین حقوق و آزادی‌ها محروم کرده بود.

وضع تحمل‌ناپذیر دهقانان روسی، مهم‌ترین عامل اجتماعی در زندگی روسیه بود و درست همان‌طورکه تشعشع نور خورشید ساختمان بافت‌های زنده را دگرگون می‌کند این عامل هم بر اذهان اندیش‌مندان و نویسندگان روسیه، از **رادیشچف** گرفته تا **تولستوی**، تأثیر گذاشت و ساختمان شعور آنان را دگرگون کرد و آنان را به دفاع از منافع توده‌های مستضعف و استثمار شونده‌ی دهقانان وا داشت. وضع دهقانان، اندیشه‌ی اجتماعی روسیه را متوجه مسایل بنیادی روند تاریخ کرد، زیرا آزادی دهقانان درنهایت، با استقرار سرمایه‌داری در روسیه ارتباط داشت و بدین‌جهت اتخاذ طرز فکری معین نسبت به سرمایه‌داری به‌عنوان یک کل و روشن کردن چشم‌اندازهای تکامل اجتماعی به‌طور کلی، ضروری می‌نمود.

پوشکین نه یک شاعر دهقانی، بلکه یک شاعر حقیقتاً ملی بود، با این حال مسأله‌ی وضع دهقانان یا به‌بیان دیگر وضع مردم، در مرکز تمامی‌اندیشه‌های او درباره‌ی اصول سازمان‌دهی جامعه قرار داشت و همین، شرط تعیین‌کننده‌ی تمامی خصوصیات آثار اوست که از او شاعری مردمی به میدان می‌آورد. در تمام آثار او این شعار عملاً دیده می‌شود: «آیا خواهد آمد آن روزی که مردم را آزاد ببینیم؟» در نظر پوشکین آزادی دهقانان به‌معنی آزادی بشریت، و وجود نظام سرف‌داری نشانه‌ای از سازمان‌دهی نادرست جامعه بود. بدین‌سان، ضرورت دست یافتن به راه‌های حصول آزادی دهقانان به‌نظر او، **در مطالعه‌ی ماهیت و سرچشمه‌های تسلط بعضی از انسان‌ها بر بعضی دیگر و هم‌چنین وضعیت انسان در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی**، یک نقطه‌ی حرکت به‌شمار می‌رود.

پوشکین جامعه‌ی روسیه را به شیوه‌ی دایره‌المعارف‌نگاران ترسیم نکرد. ذهن مستعد او نتایج دگرگونی‌های اروپای پس از انقلاب را دریافت و زود به تأثیر منفی ترقی سرمایه‌داری بر شعور و اخلاقیات انسان پی برد. انتقاد از سرمایه‌داری، به‌صورت یکی از جنبه‌های مهم آثار متنوع و جامع پوشکین درآمد.

ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی، از دگرگونی‌های اروپای پس ازانقلاب نتایجی گرفتند که در دفاع از رشد سرمایه‌داری بود، یعنی به این نتیجه رسیدند که نتیجه‌ی مثبت پیش‌رفت اجتماعی این است که فرد بتواند اراده‌ی خود را آزادانه اعمال کند. مدافعه از فردگرایی، بازتابی از تکامل جامعه‌ی بورژوایی در جهت سرمایه‌داری «آزاد» بود که مختص سرمایه‌داری ماقبل انحصاری است. همین طرز فکر بود که موجد فردگرایی در داستان «خودش و متعلقاتش»[۲۸۳] اثر **ماکس اشتیرنر**[۲۸٤] گردید. خوپرستی به‌عنوان یک عامل سازنده و فرد به‌عنوان محمل آن، در واقع تمامی جهان‌نگری اشتیرنر به‌سادگی با الگوی کلی و ضدانقلابی شعور بورژوایی تطابق داشت و در همان حال **صورت ظاهر انتقاد از زندگی** را نیز حفظ می‌کرد. عقایدی از این دست، آن‌زمان در همه‌جا پراکنده بود و طبیعتاً توجه نویسندگان را به خود جلب می‌کرد. این عقاید، موضوع اصلی گفتگوهای نیمه‌جدی میان جوانان پانسیون **مادام ووکه** شدند و نتایجی بزرگ

---

[۲۸۳] . Der Einzige una sein Eigentum

[۲۸٤].Max Stirner

به بار آوردند، قلب **راستینیاک** را سنگ‌گونه و او را با سلاح بی‌تفاوتی به اطرافیانش مجهز کردند. قلب **ژولیان سورل** را به سنگ تبدیل کردند و **راسکول نیکوف** را به آزمایش وحشتناک ارزش خویش وا داشتند. همین عقاید، جوهر نیهیلیسم و ترکیب گمراه‌کننده‌ی انتقاد و نفی انقلاب را تشکیل می‌دادند، چیزی که خاص نظرات **ایوان کارامازوف** بود. پوشکین، ستایش از فردگرایی را قویاً انتقاد کرد و خصومت این ستایش را با نیکی و انسانیت را نشان داد. او این کار را با عریان کردن قهرمان خودخواه رمانتیک آغاز کرد. منظومه‌ی «**کولی‌ها**»[۲۸۵] نشانه‌ای‌است از گرایش به رئالیسم، و داستان‌هایی مانند «**دون ژوان**» و «**عصر مفرغ**» اثر بایرون و مقاله‌ی استاندال به‌نام «**راسین** و **شکسپیر**»، آغاز مرحله‌ای نوین در تکامل رئالیسم به‌شمار می‌روند. «**کولی‌ها**» تشریح عالی آن ویژگی‌هایی است که تکامل اجتماعی بورژوایی در شعور انسان پدید آورده بود، و منظره‌ی آگاهانه‌ای را که در رئالیسم حقیقی از مردم و زندگی ترسیم می‌شود، نشان می‌دهد. **آلکو**، قهرمان این منظومه، فردی است بی‌نهایت متکی‌به‌خود و جدا از دیگران، چون صرفاً به‌دنبال منافع شخصی خودش می‌رود. نفی تمدن به‌شیوه‌ی ژان ژاک روسو، سرانجام رؤیا و طریقه‌ای اشتباه‌آمیز و بی‌نتیجه برای غلبه بر تضادهای زندگی از آب در می‌آید، چون دنیای متمدن، انگ خود را برای همیشه بر روح **آلکو** زده است. «چون در میان شما فرزندان طبیعت، هنوز هیچ‌گونه خوشبختی نمی‌بینم...». چون هر انسانی که به آزادی دیگران تجاوز کند و نتواند خودپرستی خویش را بشناسد و بر آن غلبه کند، نمی‌تواند خوشبخت و آزاد باشد. به همین‌علت بود که در آثار پوشکین و در ادبیات رئالیستی جهان به‌طورکلی، **گونه‌ی نوینی از انسان‌گرایی پدیدار گردید که در بردارنده‌ی جستجوی راه‌ها و وسایل آزاد کردن انسان از تمامی شکل‌های بی‌عدالتی اجتماعی** است.

آلکو این فرصت را داشت که به خودپرستی‌اش غلبه کند. کولی پیر، این موضوع را در داستانی که درباره‌ی قبول جدایی وی از زنش می‌گوید، به او گوشزد کرد. با این‌حال آلکو به این انسان‌دوستی خردمندانه‌ی این مرد پیر، با همان فرمول کلاسیک فردگرایی پاسخ داد: «من از حقوق خودم دست بر نخواهم داشت»، و این گره‌ی فشرده‌ی میان شخصیت‌ها، به تراژدی و خون‌ریزی، به ورشکستگی فکری «گرگ تنها» که فقط به‌جستجوی آزادی برای خودش

---

۲۸۵. The Gypsies

برآمده بود منجر گردید. شعر پوشکین با تعمیم چشم‌گیر و اوج نیرومند و تراژیک‌اش– «انسان را نه از مصیبت‌های شوم گریزی است و نه توان ایستادگی در برابر سرنوشت دارد» – به‌وضوح ماهیت ویران‌گر جهان‌نگری مسلط بر جامعه‌ی معاصر را نشان می‌دهد و آن‌را متهم می‌کند.

محکوم کردن خودپرستی و خودرأیی به‌عنوان اصولی که روابط میان افراد را در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی تعیین می‌کند، مضمونی است که همواره در آثار پوشکین تکرار می‌شود، و تدریجاً همراه با بلوغ فکری شاعر، تجلی تاریخ و اجتماعی عینی‌تری به‌خود می‌گیرد، زیرا پوشکین خودپرستی اجتماعی را نه به‌مثابه‌ی یک نیروی غیرمنطقی، بلکه به‌مثابه‌ی محصول و نتیجه‌ی مستقیم جامعه‌ای می‌دید و مجسم می‌کرد که به‌طور نادرست سازمان داده شده است. او ضمن مطالعه‌ی شخصیت‌ها و احساسات آن‌ها، به پژوهش در جامعه، آداب و اخلاقیات آن، شعور، نظرات و شرایط مختلف حاکم بر آن، ساختمان و تضادهای اجتماعی آن نیز پرداخت. او از یک نظرگاه حقیقتاً بشردوستانه، تکامل زندگی و تاریخ را ارزیابی کرد. او نشان داد که یکی از علل پایان زندگی غم‌انگیز بوریس گودونف این بود که ضمن به دست آوردن قدرت مطلق و ارضای نیازهای خودپرستانه‌اش، رفاه مردم را نادیده گرفت و به قوانین نامکتوب بشریت واقعی توهین کرد. او که «فرزند... یک جلاد بود و خود نیز هوای جلادی به سر داشت»، درست و حسابی برای مردم نقش بازی می‌کرد و می‌کوشید تا مدتی آنان‌را به‌منظور دنبال کردن علایق خودپرستانه‌اش، با خود همراه کند و کاری کند که آنان جنایت وقیحی را که او برای تصرف تاج و تخت مرتکب شده بود، فراموش کنند. بوریس نمی‌تواند برای مردم رفاه واقعی بیافریند، چون حکومت خودکامه‌ی او که ماهیتاً استبدادی است، بر پایه‌ی خشنوت قرار دارد و دشمن آزادی است.

خاطره‌ی کودک مقتول همیشه در ذهن بوریس بیدار می‌شود و تمامی تعهدات او را پایمال می‌کند و به‌طرز بی‌رحمانه‌ای او را به‌سوی سرنوشت محتومش می‌کشاند. قتل **دمیتری**، حکم پیراهن عثمان را پیدا کرده بود، و رقیبان سیاسی او که همیشه علیه‌اش توطئه می‌کردند به آن متوسل می‌شدند: تصویر کودک مرده در نمایشنامه بالا برده می‌شود تا نشانه‌ای از محکوم کردن تسلط انسان بر انسان و بی‌عدالتی و شرارت در زندگی باشد. مسأله‌ی تأثیر این نماد،

تاکنون بارها مورد بحث قرار گرفته است، ولی این‌هم به‌هیچ‌وجه تصادفی نیست که استدلال‌های قوی و تکان‌دهنده‌ی ایون کارامازوف در طغیان علیه خدا و دنیای ظالمانه‌ای که آفریده، بر نماد ناراحتی‌ها و رنج‌های یک کودک متکی باشد. بی‌دفاعی متواضعانه‌ی کودک در برابر ظلم و شرارت زندگی و مردم، مانند بی‌دفاعی ضعفا به‌طورکلی، هم‌چون مضمونی همیشگی در ادبیات رئالیستی روسیه تکامل یافت، البته توأم با سنت «انسان کوچک» یا تحمل‌کننده — از «**یفگنی**» آفریده‌ی پوشکین در «**سوار مفرغی**» که به‌وسیله‌ی مجسمه‌ای بزرگ ترور شد تا قدرت دولت نشان داده شود، و از **ویرین** قهرمان داستان «**رئیس کل پست**»[۲۸۶] گرفته تا «**آکاکی آکاکیه‌ویچ در بالاپوش**»[۲۸۷] اثر گوگول و **ماکاردو وشکین** در «**مردم فقیر**»[۲۸۸] اثر داستایفسکی و مجموعه‌ی کثیری از دیگر شخصیت‌های تراژیک «**انسان کوچک**» در ادبیات روسیه. ولی پوشکین پدر رئالیسم در روسیه، برخلاف بیش‌تر اخلاف خود- مثلاً داستایفسکی- هرگز امکان طغیان «انسان کوچک» علیه نظام اجتماعی را انکار نمی‌کرد. منشی احساساتی سن‌پترزبورگی در داستان «**سوار مفرغی**» در میان عناصر شورشی که خوشی‌های بی‌پایه‌اش را درهم می‌شکنند، به‌خود جرأت می‌دهد و علیه ارباب و آقای نیرومند، که اراده‌ی خودکامه‌اش علت بدبختی‌های او بود، صدایش را بلند می‌کند. پس به‌هیچ‌وجه تصادفی نیست که پوشکین امکان پیوستن انسان«**مجروح و توهین‌شده**» به شورش را در «**دوبروفسکی**»[۲۸۹] مورد مطالعه قرار داد، یا این‌که در داستان «**دختر سروان**» با وجود پیچیدگی‌های کلام، تماس قهرمان با عنصر شورش دهقانی، او را سرشار از «**هیبت عالی**» کرد، چون پوشکین هیچ‌گونه تردیدی در **قانونی بودن** طغیان توده‌های مردم نداشت. فکر اصلی داستان «**بوریس گودونف**»، مقابله‌ی خشونت و تواضع انسانی، از آگاهی ژرف شاعر به وجود تضاد آشتی‌ناپذیر میان ستم‌گران و ستم‌دیدگان ناشی می‌شود.

---

[۲۸۶] .The Postmaster

[۲۸۷] .The Greatcoat

[۲۸۸] .Poor Folk

[۲۸۹] .Dubrovsky

شیوه‌ی **برخورد تاریخی با زمان حال**، عامل تعیین‌کننده‌ی تاریخ‌گرایی در این تراژدی بود که اختلاف میان دو دولت، مبارزه‌ی میان منافع مختلف سیاسی بر سر تاج و تخت امپراتوری روسیه، سرنوشت انسان‌ها و روابط حکومت و مردم را موافق روح و مفهوم تاریخ نشان داد. تراژدی در «**بوریس گودونف**» ناشی از شناخت عوامل بنیادی واقعی روند تاریخ و منافع مادی تعیین‌کننده‌ی رویدادها توسط پوشکین است. در این نمایشنامه، پوشکین **شخصیت‌ها و شرایط اجتماعی پدیدآورنده‌ی آن‌ها، محیط و روحیات انسان را در حالت وحدت و تأثیر متقابل‌شان مجسم کرد،** که بدون آن رئالیسم و به‌ویژه داستان رئالیستی نمی‌توانست تا حد کنونی‌اش تکامل یابد.

زمانی که بالزاک هم‌عصر پوشکین دست‌اندرکار نوشتن داستان‌هایی بدون جهت‌گیری معین و با روح فوق رمانتیک و ملودراماتیک بود، نظیر «**کلوتیلد دولوزین یان یا یهودی زیبا**»[۲۹۰]، و استاندال هم سرگرم نوشتن یادداشت‌ها و رسالاتی درباره‌ی زیبایی‌شناسی بود و تازه می‌خواست «قوانین آهنین دنیای واقعی» را که مشاهده کرده بود، به‌شکل داستان مجسم کند (و نتوانسته بود در داستان «**آرمانس**»[۲۹۱] چنین کند)، زمانی‌که **بال‌وار لیتون**[۲۹۲] پایه‌های رئالیسم بورژوایی را می‌افکند، و داستان‌هایش به‌نام‌های «**فالک‌لند**»[۲۹۳] و «**پلهام یا ماجراهای یک آقا**» [۲۹۴]– مانند داستان‌های **جین اوستن**[۲۹۵] و سپس در سال‌های ۱۸٤۰–٤۹ در آثار **خواهران برونته**[۲۹٦] که رئالیست انتقادی بودند– رئالیسم بوی تند رمانتی‌سیسم می‌داد، پوشکین «**یفگنی اونگین**» [۲۹۷] را که داستانی به‌شیوه‌ی نوین رئالیستی است و اصول آن تاکنون نیز توانسته‌اند اعتبار خود را حفظ کنند آفریده بود. علی‌رغم این واقعیت که داستان «**یفگنی اونگین**» البته نه به‌طور مستقیم بلکه از طریق داستان رئالیستی روسی، فقط زمانی به‌صورت بخشی از میراث کلی ادبیات رئالیستی اروپا و

---

[۲۹۰] Clotilde de Lusignan, ou le beau Juif.

[۲۹۱] Armance.

[۲۹۲] E. Bulwer-Lytton.

[۲۹۳] Falkland.

[۲۹۴] Pelham or the Adventures of a Gentleman.

[۲۹۵] Jane Austen.

[۲۹٦] – Bronte: نام خانوادگی سه خواهر شاعر و داستان‌نویس انگلیسی به نام‌های شارلوت، امیلی و آن

[۲۹۷] Evgeni Onegin.

جهان درآمد که در اواسط سده‌ی نوزدهم مقامی‌مهم در عرصه‌ی ادبی جهان به دست آورد، پیوندهای تکوینی میان آن و داستان‌های دیگر رئالیست‌های بزرگ را به‌آسانی می‌توان ردیابی کرد.

داستان در اروپا، سال‌های‌سال از روش **لساژ**[۲۹۸] در گسترش طرح کلی پیروی می‌کرد. در این روش، قهرمان با موانعی بی‌شمار مواجه می‌شود و همه‌ی آنها را از پیش پا بر می‌دارد. محیط در شخصیت قهرمان یا قصه‌گو، تأثیری ندارد و آنان طوری نمایانده می‌شوند که گوئی از قبل شکل گرفته‌اند. رویدادها زنجیروار یکی پس از دیگری می‌آیند و این پیوستگی طوری است که می‌توان آن‌را به‌دلخواه، تا بی‌نهایت ادامه داد. چندان مهم نبود که نویسنده برای بیان داستانش چه شکلی را بر می‌گزیند، مثلاً از شکل نامه‌نگاری پیروی می‌کند مانند **ریچاردسون** یا از شکل روایتی: در هر حال، الگوی کلی داستان ثابت می‌ماند. آثار **فیلدینگ** و **اسمولت** نمونه‌هایی از این مورد هستند. این روش از آن‌جهت آسان بود که به نویسنده امکان ترسیم یک زمینه‌ی وسیع و پرکردن ذهن قصه‌گو با انواع حوادث، گنجاندن داستان‌های کامل کوچک در متن اصلی داستان و سرگرم‌کننده کردن آن‌را می‌داد. نویسندگان پیش از رمانتی‌سیسم، یک عنصر نیرومند ذهنی به داستان تزریق کردند و در حالی‌که رئالیست‌های اولیه، توجه خود را به تجسم محیط معطوف می‌کردند و این کارشان به بهای نادیده گرفتن روحیات شخصیت‌ها تمام می‌شد، نویسندگان رمانتیک، به‌ویژه در داستان‌های گوتیک و رومانتیک، محیط را فرع بر دنیای ذهنی احساسات قرار دادند. ولی داستان‌های پیش از رمانتی‌سیسم و خود داستان‌های رمانتیک، تحت تأثیر ساختمان سنتی طرح کلی داستان هستند. هرچند ممکن است به نظر تناقض‌آمیز برسد، ولی **استرن** که بیش از دیگران از شیوه‌ی ذهنی پیروی می‌کرد، می‌توانست داستان «**تریسترام شندی**» را در هر جا که مطابق میل‌اش بود تمام کند یا چندین جلد دیگر هم به آن بیفزاید، چون دنیای درونی قهرمانان به روندهای عینی دنیای خارج بستگی نداشت و هنرمند هم علاقه‌ای به قرار کردن رابطه، میان رویدادهای زندگی درونی شخصیت‌ها و رویدادهای واقعی دنیای خارج نداشت. همین نکته درباره‌ی آثار و داستان‌های «**ژان پل**

---

[۲۹۸] Lesage.

ریشتر»[۲۹۹] و آثار اولیه‌ی ویکتور هوگو صدق می‌کند. شم تاریخی والتر اسکات او را به تجسم ترکیبی محیط و روحیات افراد رهنمون شد، با وجود این، او نیز نتوانست به‌طور کامل از شیوه‌ی سنتی گسترش طرح کلی داستان دست بردارد. پوشکین نخستین نویسنده‌ای بود که به این مهم نایل آمد.

در داستان «**یفگنی اونگین**» روحیات شخصیت‌ها و محیط شکل‌دهنده‌ی این شخصیت‌ها با یک **وحدت ارگانیک** نشان داده شده‌اند و حوادث داستان، از وظیفه‌ی آشکار ساختن خصوصیات فردی و بی‌مانند شخصیت‌ها پیروی می‌کنند. شرایط اجتماعی در نظر **کنستان** رمانتی‌سیست، ماهیتاً اهمیتی نداشتند: در نظر پوشکین تحلیل شخصیت، بدون پژوهش در محیط و بدون پژوهش از یک دیدگاه تاریخی و شناخت کامل و واضح ویژگی‌های اجتماعی جامعه، قابل تصور نبود. بدین‌سان تصویری که پوشکین از روحیات شخصیت‌های خود و روابط آنان و تضادهای گوناگونشان با یک‌دیگر ترسیم می‌کند، تصویری است که زندگی جامعه را با تمام تضادهایش در بر می‌گیرد. زندگی شخصی قهرمانان، برخوردهای فکری و تضادهای عاطفی‌شان و تمامی آن عناصری که تا آن زمان در داستان‌ها **مستقل** از محیط نمایانده می‌شدند، در آثار پوشکین، **تابع** محیط شدند و به‌صورت تیپیک درآمدند، و ویژگی‌های اصلی ساختمان اجتماعی را منعکس کردند. رنج‌های روحی قهرمانان نیز روحیه‌ی خاص طبقاتی آنان و خصلت ویژه‌ی آن عصر را که همان خصومت با تکامل عادی، سالم و طبیعی شخصیت انسان و نفوذ زهرآگین روابط مبتنی بر مالکیت خصوصی بر انسان باشد، منعکس می‌کند.

«**یفگنی اونگین**»، مانند آثار گذشته‌ی پوشکین، ورشکستگی روحی قهرمان متکی‌به‌نفس و خودپرست را نشان داد. این شعر، خودپرستی را به‌عنوان ویژگی بارز روابط اجتماعی و شعور اجتماعی، محکوم کرد و از این جهت «**یفگنی اونگین**» تمایل بشردوستانه‌ی آثار پوشکین را باز هم تکامل می‌بخشد.

پوشکین خودپرستی قهرمان را به‌علت‌های اجتماعی نسبت می‌داد: آزادی او بر ناآزادی دیگران مبتنی است، دیگرانی که به او امکان ادامه‌ی زندگی تهی و کاهلانه می‌دهند و چون دنیای فکری‌اش ضداخلاقی است بنابراین،

---

[۲۹۹] Jean – Paul Richter

نتیجه می‌شود که نظم اجتماعی پدیدآورنده‌ی یک‌چنین شخصیتی هم غیراخلاقی و غیرعادی است. انتقاد پوشکین از **قهرمان، همان انتقاد از نظام زندگی اجتماعی** است.

خودپرستی **اونگین** او را به نادیده گرفتن هنجارهای رفتار اخلاقی وا می‌دارد: او به سردی، عشق **تاتیانا** را رد می‌کند، قلب ظریف او را زیر پا می‌اندازد و زندگی‌اش را بر باد می‌دهد، مرد دیگری را خون‌سردانه می‌کشد و بی‌هوده در جستجوی لذت، در اقیانوس بی‌پایان زندگی پیش می‌رود، به سرنوشت دیگران اصولاً بی‌تفاوت است و فقط به نفس خود و هوس‌های خودخواهانه‌ی خودش علاقه نشان می‌دهد. ولی فقط به هنگامی‌که مأیوسانه عاشق زنی شد که یک‌بار از او خوشش نیامده بود، به هنگامی‌که شکنجه‌ی پشیمانی را چشید و پشیمانی‌ها بر او، هم‌چون«شبحی خون‌آلود... که هر روز ظاهرمی‌شد» حمله کردند– هم‌چنان‌که به بوریس حمله کرده بودند– آن‌گاه بود که به نتایج زهرآگین خودپرستی پی برد و تنهایی خود را به‌مثابه‌ی یک دشنام و خودپرستی‌اش را به‌مثابه‌ی یک عذاب دانست. بدبینی و خودپرستی **اونگین** درست در نقطه‌ی مقابل کمال اخلاقی تاتیانا و ایمان یک‌دست و محکم او به مقام انسان است. سرپیچی آگاهانه‌ی او از پی‌ریزی سعادت خود بر پایه‌ی بدبختی‌های دیگران، مقام **تاتیانا** را بالاتر از یک قهرمان می‌برد و به از خودگذشتگی او تأثیر و قدرت یک سرمشق اخلاقی می‌دهد. عقیده‌ی بشردوستانه‌ای که پوشکین در وجود **تاتیانا** گنجانیده است، او را به‌صورت یک شخصیت کاملاً دل‌ربا و نشاط‌بخش در می‌آورد. این دختر فقیر و متواضع روستایی و خانم شهری با رنج‌های زیاد که در قلبش انباشته شده بود، نخستین زنی بود که در مجموعه‌ی شخصیت‌هایی که زنان در ادبیات روسیه به‌عهده گرفتند، زنان عضو گروه «**اراده‌ی خلق**» و بلشویک‌های آینده او را الگوی خود قرار دادند.

پوشکین ضمن این‌که تضاد موجود را به رابطه‌ی عشقی بین قهرمان مرد و قهرمان زن محدود کرد ولی احساسات‌شان را در یک زمینه‌ی وسیع اجتماعی تحلیل کرد، به زندگی درونی قهرمانانش غنای بی‌کران می‌بخشید. «**یفگنی اونگین**» از این لحاظ وسیعاً با داستان‌های عصر روشن‌گری و رئالیسم اولیه فرق می‌کند. این روش جامع شخصیت‌پردازی، به‌زودی یکی از ویژگی‌های متمایزکننده‌ی رئالیسم شد. استاندال ضمن مقایسه‌ی داستان‌های دوره‌ی

خودش با داستان‌های سده‌ی هجدهم، در کتاب «**خاطرات یک جهانگرد**»[۳۰۰] این‌طور می‌نویسد:«آیا داستان **تام جونز** اثر فیلدینگ را که امروزه عملاً به فراموشی سپرده شده است خوانده‌اید؟ این داستان در میان داستان‌ها، همان مقامی‌را دارد که **ایلیاد** در میان اشعار حماسی داراست. معهذا شخصیت‌های فیلدینگ، گاهی مانند **اخلیس**[۳۰۱] و **آگاممنون**[۳۰۲] خیلی ابتدایی به نظر می‌رسند.» رئالیست‌ها توانستند قهرمانان خود را از آن قیدی که استاندال«بدوی بودن» می‌نامید برهانند و به اصلاح و تکمیل شیوه‌های تحلیل روانی بپردازند. ولی فقط پوشکین بود که نخستین بار مطالعه‌ی تحلیلی روح و قلب انسان را در ادبیات رئالیستی پی افکند.

پوشکین با جامعیت یک تاریخ‌دان و دقت و نفوذ یک جامعه‌شناس به بررسی ماهیت بیگانگی انسان و علت‌های توجه و شیفتگی انسان به خود، پرداخت. تحلیل یک مسأله‌ی به‌ظاهر کاملاً اخلاقی به‌طور اجتناب‌ناپذیر او را به قبول مطالعه‌ی تحلیلی زندگی رهنمون شد. چون او می‌دانست که در همین جاست که می‌تواند برای علل بیگانگی و خودپرستی و تضاد اجتماعی پاسخی پیدا کند. این مسأله بنیادی رئالیسم به‌طور برجسته در **تراژدی‌های کوچک** نمایان گردید و در واقع شالوده‌ی تمامی تضادهای تراژدیک این نمایشنامه‌ها است که به‌اتکای مفهوم فلسفی مشترک‌شان، یک دور پیوسته تشکیل می‌دهند. پوشکین مفهوم تاریخی فوق‌العاده و ژرفی در «دور» می‌بیند. فقط نویسندگانی می‌توانستند در دوره‌های مختلف چنین شخصیت‌های زنده و معتبری بیافرینند که می‌دانستند آداب و رسوم جامعه و رفتار اجتماعی و اخلاقی مردم وابسته‌ی شرایط مکان و زمان و اوضاع کاملاً مشخص تاریخ است. شخصیت‌های **تراژدی‌های کوچک** فقط حامل رسم زمانه و دوران خود نیستند: آنان بسیاری از ویژگی‌های روحی خاص زمان خود را نیز هم‌راه دارند. در همان حال، تا آن اندازه **کلّیت یافته و به شیوه‌ای رئالیستی به‌صورت تیپیک درآمده‌اند** که فقط شخصیت‌های شکسپیر با آن‌ها برابری می‌کنند، و بدین‌سان، از مرزهای واقعیت تاریخی درمی‌گذرند. پوشکین توانست در این شخصیت‌ها ویژگی‌های ماهوی و پایدار شعور انسان را که محصول دنیای روابط مالک و مملوک هستند تعمیم

---

[۳۰۰] .Memoires d,un touriste

[۳۰۱] .Achilles

[۳۰۲] .Agamemnon

دهد. پوشکین که از مضمون اصلی هنر خودش پیروی می‌کرد، قهرمانانش یعنی افراد خودمدار را مستقیماً در نقطه‌ی مقابل اصول بشردوستانه و قوانین نامکتوب انسان‌دوستی قرار داد و خودپرستی را به‌عنوان زیربنای روابط انسانی، محکوم کرد. هر یک از قهرمانان **تراژدی‌های کوچک** دارای تضادهای نوع خاص خود با محیط دیگر افراد است و با این‌حال، تمامی این تضادها یک وجه مشترک دارند. **دون‌ژوان**، این فریب‌کار فاسد زنان و دختران، که زندگی را صرفاً سرچشمه‌ی لذت و برآوردن آرزوهای خود می‌داند، سرانجام در راه هدف غیرانسانی پایمال کردن فضیلت و شرافت و زندگی یک انسان دیگر برای ارضای هوس‌های زودگذر خودش درهم کوبیده می‌شود؛ **وال سینگهام** در داستان «**ضیافت در مصیبت**»[۳۰۳] ، چون در این دوران طاقت‌فرسا به درها و سختی‌های یاران خود بی‌اعتنایی می‌کند و با دوستان بی‌باکش به خوشی‌های دور از خواست خدا می‌پردازد گرفتار شدیدترین شکنجه‌ی اخلاقی و وجدانی می‌شود. **سالی‌یری** از شکست خردکننده‌اش در دوئل اخلاقی با **موتسارت** عذاب می‌کشد و تصور پست، محدود و خودپرستانه‌ای که از هنر دارد او را به‌سوی یک جنایت سوق می‌دهد. سالی‌یری ضمن این‌که هنر را به‌صورت موضوع مرموزی در می‌آورد که فقط اقلیتی آشنا به آن می‌توانند به اسرارش پی ببرند، جرأت می‌کند و اراده‌اش را در نقطه‌ی مقابل نیروی متحدکننده و آموزش‌دهنده‌ی هنر که لذت رایگان به انسان ارزانی می‌دارد، قرار می‌دهد. او نبوغ درخشان **موتسارت** را خفه و به این‌ترتیب تجاوزی وحشت‌ناک که به عنصر خلاقیت در انسان می‌کند. او همانند تمامی کسانی عمل می‌کند که می‌خواهند عقل را خاموش کنند و به تأثیر و فعالیت کاملاً عاری از خودپرستی آن، در راه رهایی انسان از قید تعصب، نادانی و شرارت پایان دهند. نظریه‌ی بشردوستانه‌ی پوشکین، نیروی بی‌کران تعمیم و قدرت عظیم انتقادی به خود می‌گیرد.

اما به‌راستی چه عاملی موجب پیدایش تمامی این تراژدی‌های انسانی گردید؟ کدام عامل است که موجب انسان‌گریزی و تقویت ناهماهنگی در روابط انسانی می‌گردد؟ پاسخ این پرسش در داستان «**شوالیه‌ی طمع‌کار**»[۳۰۴] که

۳۰۳

۳۰۴.The Covetous Knight

از آثار اصلی «دور» مزبور به‌شمار می‌رود، داده شده است. در این داستان با دنیایی مواجه‌ایم که تمامی عقاید مربوط به امور درست و نادرست، معکوس شده‌اند و در آن به پسر توصیه می‌شود که پدرش را بکشد، دنیای که در آن قاتل شهوت‌پرست، به همسر قربانی خود تجاوز می‌کند، دنیایی که در آن مهربانی موجد خشم و نفرت می‌گردد، که در آن «تبه‌کاری خونین» همواره آماده‌ی پای نهادن به میدان است، که در آن اشک‌ها و اندوه‌ها موجب حقارت و بی‌تفاوتی می‌گردد، دنیایی که در آن جوانی و استعداد را باید فروخت و ارزش انسان از روی دارایی‌اش تعیین می‌شود، دنیایی که در آن منافع خصوصی و سود شخصی، اصول راهنما به‌شمار می‌روند و از وجدان و اخلاقیات خبری نیست– دنیایی که یک پیر شوالیه‌ی رباخوار، یعنی سلطان و برده‌ی طلا بر آن حاکم است. زره او بیش از اندازه به پیکرش تنگ است: پوشکین با شناختی که از ویژگی‌های ماهوی اربابان جدید دست‌اندرکار تحکیم موضع‌شان در دنیای پس از انقلاب داشت، ویژگی‌های معاصر و سده‌ی نوزدهم را به این بارون تخصیص نداد تا مبادا با الگوی کلی این «دور» مغایرت پیدا کند. اما بارون پیر با وجود خصوصیات شوالیه‌گونه‌اش، در ادبیات رئالیستی عصر پوشکین هم قرینه‌هایی دارد. او بیش‌تر به **گبسک**[۳۰۵] رباخوار اثر بالزاک شباهت دارد، البته از نظر شناخت روندهایی که در زندگی ادامه دارند و او هم آن‌ها را منعکس می‌کند. گبسک با همان فداکاری و از خودگذشتگی تعصب‌آمیز و به‌همان طریقی به طلا خدمت می‌کند که بارون از نشانه‌های ظاهری ثروت و قدرت به‌خاطر قدرت پنهانی ولی واقعی ثروت دوری می‌کند و در همان حال متوجه است که علایق و منافع خصوصی در روابط میان انسان‌های جامعه ای که در آن زندگی می‌کند، نیروهای محرک اصلی به‌شمار می‌روند. گبسک هم مانند بارون، با وجود طماعی و خست‌اش، شخصیتی نیرومند و ماندگار است. این‌دو هنوز به گردآوری سرمایه مشغولند، ولی آن‌را برای گردش امور جهان به کار نمی‌برند. این‌کار نمونه‌های بارز نخستین دوره‌ی انباشت سرمایه در جامعه‌ی بورژوایی، و نخستین تجسمات سرمایه‌داران حریص و لاشخورصفت در ادبیات رئالیستی جهان هستند.

---

[۳۰۵] Gobseck

در نظر پوشکین و بالزاک، استاندال، دیکنز و **تاکه‌ری**[۳۰۶] ، نکته‌ی اصلی در بررسی ماهیت تکامل تاریخی، مسأله‌ی تلقی آنان از سرمایه‌داری بود. آنان ضمن بررسی تأثیری که نظام نوین اجتماعی در زندگی جامعه داشت، به جستجوی نیروها و اصولی در سازمان‌دهی جامعه پرداختند تا بتوانند با سرمایه‌داری مقابله کنند. بالزاک، به‌اشتباه، چنین گمان می‌کرد که پیش‌رفت و هرج‌ومرج عنان‌گسیخته‌ی بنگاه‌های صنعتی سرمایه‌داری و نفوذ تباه‌کننده‌ی اخلاقیات خودپرستانه‌ی بورژوایی را می‌توان با قدرت مطلق حکومت پادشاهی و کلیسا به زنجیر کشید. دیکنز بر آن بود که نیروی احساسات اخلاقی– که باید در مردم برانگیخته شود– می‌تواند با نفوذ ویران‌گر سرمایه‌داری بر شعور اجتماعی مقابله کند. پوشکین، مانند استاندال، در آثاری مانند «**دوربروفسکی**» و «**تاریخ شورش پوگاچف**»، و هم‌چنین در **صحنه‌هایی از دوران شوالیه‌گری** که اندیشه‌ی اصلی‌اش با اندیشه‌ی اصلی داستان «**لاژاکری**» اثر **مریمه**[۳۰۷] شباهت دارد، امکان وحدت با مردم انقلابی را به پژوهش می‌کشید. پوشکین، مانند دیگر رئالیست‌های بزرگ گذشته، آن‌چنان به ورای زندگی می‌نگریست که گوئی می‌خواست مسیر آینده‌ی تکامل اجتماعی را حدس بزند. **جستجوی آینده، از ماهیت رئالیسم سرچشمه می‌گیرد و شرط لازم آن است**. وقتی نویسنده‌ای به تحلیل واقعیت می‌پردازد، الزاماً به شناخت مسیر حرکت دنیایی که او درباره‌اش پژوهش می‌کند دست خواهد یافت. نویسندگان رئالیست بزرگ سده‌ی نوزدهم، از آن‌جهت در مسیر جستجوی چشم‌انداز آینده گام نهادند که جامعه‌ی بورژوایی عصر خود را نمی‌پذیرفتند. پوشکین، صریحاً ترقی سرمایه‌داری را چه به‌شکل «خالص» آمریکایی و چه به‌شکل ویژه‌ی اروپایی‌اش رد کرد. او درباره‌ی دموکراسی بورژوایی آمریکا این‌طور می‌نویسد:«آن‌ها از این‌که دموکراسی را به‌شکل بدبینی نفرت‌انگیز، تعصبات خشک و استبداد تحمل‌ناپذیر می‌دیدند، در شگفت شدند. هر آن‌چه شریف، از خودگذشته و عالی باشد، در اثر خودپرستی و اشتیاق به قناعت، در اثر وجود جامعه‌ای که جسورانه بر اکثریت ظلم می‌کند؛ به‌علت بردگی سیاهان در محیط آموزش و پرورش و آزادی؛ پی‌گرد دودمانی در میان ملتی که طبقه‌ی اشراف در میان‌شان نیست؛ حرص

---

[۳۰۶] Thackeray

[۳۰۷] Merimee

مال‌اندوزی و حسادت رأی‌دهندگان؛ بی‌پروایی و فرومایگی حکم‌روایان، در هم کوبیده می‌شود..»[۳۰۸] استاندال نیز با همین عبارات، در شرحی از مسافرت‌های **کاپتین هولی** به امریکای شمالی، دموکراسی آمریکا را به انتقاد گرفت. البته چیزی که پوشکین و استاندال به‌عنوان آزادی به آن اشاره می‌کنند آزادی بنگاه‌های خصوصی بود که انقلاب بورژوایی اعلام کرده بود. دیکنز هم در طنز بی‌مانند خود از دموکراسی بورژوایی به‌نام «مارتین چازل‌ویت»[۳۰۹] ، همین ویژگی‌های تمدن آمریکا را به انتقاد گرفت.

پوشکین باز هم‌چنین نوشته است: «شکایات کارگران کارخانه‌های انگلستان را بخوانید و همین کافی است تا موی بر بدن‌تان راست شود. چه شکنجه‌های مخوف و چه توفان‌های نامحدود! از یک‌طرف این وحشی‌گری بی‌امان و از طرف دیگر فقر وحشت‌ناک! انسان تصور می‌کند که ساختن اهرم‌های فراعنه‌ی مصر مطرح است. یا اینان یهودیانی هستند که در زیر ضربات تازیانه‌های مصری‌ها کار می‌کنند. نه، به‌هیچ‌وجه چنین نیست؛ بلکه این‌جا کارخانه‌ی آقای **اسمیت** یا سوزن‌سازی آقای **جکسون** است. البته توجه‌دارید که کار این آقایان نه سوءاستفاده است و نه جنایت، بلکه تماماً و دقیقاً در چارچوب قوانین مملکت فعالیت می‌کنند. به‌نظر من در دنیا بدبخت‌تر از کارگر انگلیسی کسی نیست، با این‌حال می‌بینید که هر وقت ماشین تازه‌ای اختراع می‌شود و پنج یا شش هزار کارگر را بلافاصله از کار مشقت‌بار آزاد و در همان‌حال از وسیله‌ی دایمی تأمین معاش‌شان محروم می‌کنند، چه حوادثی روی می‌دهد..»[۳۱۰]

انگلس درباره‌ی وضعیت طبقه‌ی کارگر انگلیس چنین می‌گوید: «هر پیش‌رفت و اصلاحی در ماشین‌ها، بسیاری از کارگران را بیکار می‌کند و این پیش‌رفت هر قدر بیش‌تر باشد تعداد بیکاران نیز بیش‌تر می‌شود. بدین‌سان، هر پیش‌رفت بزرگ، تعدادی از کارگران را گرفتار بحران تجاری می‌کند، احتیاج، بدبختی و جنایت می‌آفریند.»[۳۱۱] همین تضادهای ذاتی ترقی سرمایه‌داری بود که از نگاه نافذ پوشکین و دیگر رئالیست‌های بزرگ سده‌ی گذشته فرو نیفتاد.

---

[۳۰۸].A. S. Pushkin, collected Works in ten volumes, Moscow,۱۹٤٦, Vol.۷, p. ٤٤۹(in Russ).

[۳۰۹].Martin Chuzzlewit

[۳۱۰].Ibid, p. ۲۹۰.

[۳۱۱]..K, Marx and F.Engels, on Britain, Moscow, ۱۹٦۲, p. ۱٦۷

پوشکین، به‌طور همه‌جانبه درباره‌ی این تضادها اندیشید و تأثیر آن‌ها را در دنیای اخلاقی انسان مطالعه کرد. بدین‌سان، او در داستان «**ملکه‌ی گوزن‌ها**»[312] توانست قهرمان عصر جدید را بیافریند و تجلی آشکار **ویژگی‌های بارز شعور بورژوایی** را در وجود او بنمایاند و تعمیم دهد. **هرمان** که نیروی محرک اعمالش اشتیاق به ثروتمند شدن بود، مانند **راستینیاک** و **دوروبانپره**، فردگرای کامل بود. شیفتگی او به نفس خودش و منافع خودش، تمام انگیزه‌های طبیعی انسانی او را مسموم و خفه کرد و از او انسانی بی‌عاطفه، خون‌سرد و حساب‌گر ساخت. او که وسوسه‌ی ثروت، چشم‌هایش را کور کرده است، در رسیدن به هدف تمامی زندگی‌اش که با از خودگذشتگی جنون‌آمیز به‌دنبال آن می‌رود هیچ چیز- حتی فریب و جنایت – را مانع کار خود نمی‌داند. او که بی‌رحمانه هرچیز یا هر کسی را که بر سر راهش باشد در هم می‌کوبد و از میان بر می‌دارد، از جنبه‌ی وحشیانه‌ی طبیعت خود پیروی می‌کند و جامعه را هم‌چون آوردگاه و مردم را نیز دشمنان خود یا آلت‌هایی برای رسیدن به هدف‌هایش می‌داند. تصادفی نبود که این افسانه، با وضع ظاهر و ترکیبی شهری، پرداخته شد و تصویر شهر **سن‌پترزبورگ** که در سراسر داستان در نظر مجسم می‌شود، طرحی از فضای داستان «**بلوارنفسکی**»[313] اثر گوگول و آثار داستایفسکی ارائه می‌دهد، چون تمامی تضادهای اجتماعی اجتماعی روسیه در شهر **سن‌پترزبورگ** متمرکز و به‌طرز برجسته‌ای نمایان بود.

انگلس ضمن توصیف ویژگی‌های جامعه‌ی بورژوایی، یادآوری کرد که این ویژگی‌ها بیش‌تر در زندگی و فعالیت شهرهای بزرگ که مراکز و دژهای مستحکم تمدن بورژوایی به‌شمار می‌رفتند به چشم می‌خورد«و، هرقدر آگاهی انسان از انزوای فرد بیش‌تر شود، متوجه می‌شود که این فرد کوچک خودپرست، در همه‌جا اصل عمده‌ی جامعه‌ی ما به‌شمار می‌رود و در هیچ‌جایی مانند ازدحام این شهر بزرگ، بی‌شرمانه گستاخی نمی‌کند. تجزیه‌ی انسان‌ها، به ذرات زنده، که درنتیجه‌ی آن هرکس برای خود یک اصل مستقل و هدفی جداگانه دارد، یعنی همان دنیای ذرات، در این شهر به حد نهایی خود می‌رسد.

[312] The Queen of Spades

[313] Nevsky Prospect

«به همین‌علت است که جنگ اجتماعی، یعنی جنگ یک نفر با همه، در این‌جا علناً اعلام می‌گردد. درست همان‌طورکه در داستان «**خودش و متعلقاتش**» اثر **اشتیرنر** می‌بینیم، مردم هم‌دیگر را فقط به‌عنوان اشیاء، مفید می‌شناسند؛ هرکسی از کسی دیگر بهره‌کشی می‌کند و پایان همه‌ی این کارها به آن‌جا ختم می‌شود که قوی، ضعیف را در زیر پا له می‌کند و اقلیت قدرتمند یعنی سرمایه‌داران، همه‌چیز را به خود اختصاص می‌دهند درحالی‌که اکثریت ضعیف یعنی فقرا به‌ندرت از وسایل اولیه‌ی زندگی برخوردار می‌شوند.»[۳۱۴] این ویژگی‌های شعور و روابط بورژوایی که انگلس به آن‌ها اشاره می‌کند، در داستان «**ملکه‌ی گوزن‌ها**» منعکس شده است. **هرمان** برای رسیدن به ثروت، در واقع بایستی در معاملات بورس وارد مبارزه و تلاش می‌شد نه در قمارخانه، زیرا تمامی شخصیت و جهان‌نگری او مقتضی چنین عملی است.

در داستان‌های «**ملکه‌ی گوزن‌ها**» و «**شوالیه‌ی طمع‌کار**» که پوشکین به‌طرز هنرمندانه‌ای آگاهی کامل خود را از روندهای اجتماعی و شناخت ژرف پدیده‌های اجتماعی دوران پس از انقلاب نشان می‌دهد، تأکید عمده بر تحلیل نتایج اخلاقی نفوذ روزافزون خودپرستی اجتماعی در انسان است. این ویژگی شیوه‌ی پوشکین در تجسم جامعه‌ی بورژوایی، نتیجه‌ی آهنگ کند رشد سرمایه‌داری در روسیه بود. پوشکین با این‌که به‌طور کامل از گرایش مسلط تکامل اجتماعی آگاه بود و به‌خوبی می‌دانست که سرانجام بورژوازی، پیروز و فئودالیسم محکوم خواهد شد، نتوانست پیدایش و استقرار روابط نوین اجتماعی را با همان وسعت دید و کمال دیگر نویسندگان رئالیست کشورهای سرمایه‌داری، مورد مطالعه و پژوهش قرار دهد. ولی همو بود که پایه‌های رئالیسمی نو را پی افکند، **رئالیسمی که ماهیتاً انتقادی، از لحاظ شیوه‌ی ترسیم روابط انسان و محیط‌اش و انسان و جامعه، ترکیبی** بود. پوشکین، هم‌عصران خود را از **جنبه‌ی تاریخی** یعنی به‌عنوان محصول یک محیط مشخص اجتماعی که شعور طبقاتی مشخص و مختص خود دارند ترسیم می‌کرد. شیوه‌ی خاص پوشکین در تجسم واقعیت، **به‌طور کلی ویژگی بارز رئالیسم انتقادی در مرحله‌ی کلاسیک تکامل آن** به‌شمار می‌رود.

---

[۳۱۴] K. Marx and F. Engels, On Britain, p. ۵۷.

همین شیوه بود که به بالزاک و استاندال، دیکنز و تاکه‌ری و خواهران برونته، گوگول و نویسندگان «مکتب طبیعی» روسیه امکان داد تا تضادهای ذاتی روابط نوین سرمایه‌داری را که بر ویرانه‌های فئودالیسم سر برآورده بودند آشکار سازند و تحلیل کنند. هم‌چنان‌که در عمل دیده شد، فقط **رئالیسم انتقادی** توانست زندگی جدید را به خود جذب کند، چون رئالیسم بورژوایی که ترقی سرمایه‌داری را، **شکل طبیعی** تکامل اجتماعی می‌پنداشت اصولاً کوششی برای مطالعه‌ی زندگی در جریان تحول و دگرگونی‌هایش به خرج نمی‌داد. بلکه تجسم زندگی معنوی انسان جداافتاده از جامعه را، جانشین **تجسم تضادهای موجود در جامعه** می‌کرد. **بال‌وار لیتون** روان‌شناس بزرگ و صورت‌گر اخلاقیات و آداب انسان‌ها و هم‌چنین نماینده‌ی رئالیسم بورژوایی، این طرز فکر را به‌وضوح بیان کرده است و در داستان «**پلهام یا ماجراهای یک آقا**» چنین می‌گوید: «آثاری که به بررسی رابطه‌ی انسان با جامعه می‌پردازند فقط تا زمانی قابل استفاده هستند و اعتبار دارند که آن رابطه با جامعه ادامه پیدا کند. مثلاً نمایشنامه‌ای که به هجو طبقه‌ای ویژه اختصاص دارد، هر قدر هم از اندیشه‌های ژرف و شناخت دقیق موضوع مورد هجو برخوردار باشد، وقتی خود طبقه از میان رفت یا مهجور شد این نمایشنامه نیز مهجور می‌شود... داستانی که به توصیف دقیق عصر حاضر می‌پردازد، ممکن است برای عصر بعدی عجیب و غریب و نامأنوس جلوه کند؛ و بدین‌سان آثاری که انسان را به‌طورنسبی مورد بررسی قرار می‌دهند نه **فی‌نفسه**، غالباً محبوبیت‌شان به همان عصر و حتی کشوری محدود است که در آن به نگارش درآمده‌اند. ولی اثری که به بررسی خود انسان می‌پردازد، فکر انسان را جذب، کشف و تحلیل می‌کند، چه در عهد باستان و چه در دنیای جدید، چه در میان انسان‌های اولیه و چه در میان اروپائیان، آشکارا در همه جا مصداق پیدا می‌کند و در نتیجه همیشه و در همه‌جا مفید خواهد بود.»[۳۱۵] ترسیم «**انسان با این ماهیت**»، **به‌صورت یکی از ویژگی‌های ماهوی ادبیات بورژوایی در سده‌های نوزدهم و بیستم درآمد**. این اصل ترسیم انسان درحالی‌که از دنیای روابط اجتماعی منتزع می‌شود، شالوده‌ی ادبیات منحط نوین به‌شمار می‌رود.

---

[۳۱۵] .E. Bulwer- Lytton, Pelham or the Adventures of a Gentleman, New York, P.٤٨.

حتی رمانتی‌سیسم هم نتوانست تضاد اصلی نظام «آزاد» سرمایه‌داری رو به تکامل را آشکار کند. **ضرورت پژوهش و شناخت** ویژگی‌های نوین زندگی که ماهیت غیرانسانی جامعه‌ی بورژوایی را آشکار کرده بود، کاملاً احساس می‌شد. روند تکامل بورژوایی به‌نظر رمانتی‌سیست‌ها غیرمنطقی و شناخت آن اگر نه غیرممکن، بسیار دشوار می‌نمود. رمانتی‌سیست‌های محافظه‌کار، مانند **آلفرد دووینیی**[۳۱۶] یا موضع نفی پرهیزگارانه‌ی زندگی و جامعه‌ی نوین را اتخاذ کردند و یا مانند **آرنیم ساوذی**[۳۱۷] و دیگران آشکار از ارتجاع فئودالی به دفاع برخاستند. رمانتی‌سیست‌هایی چون **لامارتین**[۳۱۸]که به توهمات لیبرالیسم بورژوایی باور داشتند و در همان حال با جنبه‌های ناخوشایند ترقی بورژوایی مخالفت می‌کردند، بر این عقیده بودند که نظام نوین اجتماعی فقط به پاره‌ای اصلاحات کوچک نیاز دارد. فقط رمانتی‌سیست‌های انقلابی که کم وبیش با پیدایش جنبش دموکراتیک انقلابی و پرولتری و انقلابات سال ۱۸٤۸ پیوند داشتند- مانند **هاینریش هاینه**[۳۱۹]، **فرای‌لیگرات**[۳۲۰]، **مورو**[۳۲۱]، **باربیه**[۳۲۲]، **لناو**[۳۲۳]، شاعران کارگر و چارتیست‌ها- بی‌آن‌که تصویری کامل و یک‌پارچه از جامعه‌ی بورژوایی ترسیم کنند توانستند تضادهای ترقی سرمایه‌داری را آشکار کنند. رئالیست‌های انتقادی به‌تنهایی توانستند تضادهای تکامل اجتماعی را به‌طور ملی مشاهده و درک کنند و ویژگی‌های متمایزکننده‌ی شعور و نظام اجتماعی بورژوایی را تحلیل کنند. رئالیسم انتقادی در زمانی رو به شکوفایی نهاد که جامعه‌ی بورژوایی به دوران افتخارآمیز و قهرمانی ژاکوبن‌ها و حماسه‌ی خونین جنگ‌های ناپلئونی پشت کرده بود و دست‌اندرکار استحکام بخشیدن به دستاوردهای خود و پای نهادن به مرحله‌ی رقابت آزاد بود. بورژوازی پیروزی خود را جشن می‌گرفت. رقص‌های پر پیچ وتاب قدیم جای خود را به رقص و آوازهای عصر انقلاب فرانسه داد، کلاه گرد

---

[۳۱٦] Alfred de Vigny

[۳۱۷] Southy

[۳۱۸] Lamartine

[۳۱۹] Heinrich Heine

[۳۲۰] Freiligrath

[۳۲۱] Moreau

[۳۲۲] Barbier

[۳۲۳] Lenau

سابق جایش را به کلاه مخروطی یا کلاه آزادی داد، اونیفورم اسواران باستانی با آن حاشیه‌دوزی‌های رنگارنگش میدان را برای کت فراک و لباس مخصوص فاتح جدید جهان‌بینی شوالیه‌ی داد وستد نقد و نسیه خالی کرد. سخنرانان کنوانسیون که دنیا را با نطق‌های آتشین خود به لرزه درآورده بودند، جایشان را به ناطقان روده‌دراز پارلمانی دادند. بورژوازی، به‌طرزی بی‌رحمانه، حاکمیت خود را به زور سرنیزه پیش می‌برد. بورژوازی در جریان انقلاب ماه ژوئیه، توده‌ها را وحشیانه سرکوب کرد. خون کارگران شهر **لیون** را که جسارت تقاضای حقوق انسانی به‌خود راه داده بودند ریخت، شورش کارگران کارخانه‌های بافندگی **سیلیزی** را درهم کوبید و نیروهای خود را علیه چارتیست‌ها که با سادگی تمام باور کرده بودند که آزادی‌های دمکراتیک اعلام‌شده به‌وسیله‌ی بورژوازی موجب خواهد شد که کارگران از قید بردگی سرمایه‌داران خلاص شوند، تجهیز کرد.

روح پژوهش و عطش دانش‌اندوزی،از ویژگی‌های بارز رئالیست‌های بزرگ سده‌ی نوزدهم بود که ضمن تجسم و پژوهش در زندگی و آشکار کردن تضادهای عینی سرمایه‌داری، به‌طور اجتناب‌ناپذیر نگرشی انتقادی به جامعه‌ی بورژوایی پیدا کردند. بالزاک می‌نویسد:«توده‌ی مردم از ما تصویر زیبا طلب می‌کند، راستی مدل‌های این تصاویر را از کجا باید آورد؟ آیا لباس‌های پاره‌پاره‌ی شما، انقلابات بی‌فرجام شما، بورژوای زغزغوی شما، مذهب مرده‌ی شما، قدرت پوسیده شما، سلاطین بی‌تاج و تخت شما، واقعاً آن‌چنان شاعرانه هستند که در خور تجسم باشند؟ تنها کاری که در حال حاضر از دست ما برمی‌آید این‌است که به آن‌ها بخندیم.»[۳۲۴] داستان‌های بالزاک، مایه‌ی شناختی و انتقادی نیرومندی دارند. او غالباً رشته‌ی سخن داستان‌گو را قطع می‌کند و به‌توصیف دقیق امکانات و علایق شخصیت‌های خود و روابط اقتصادی آنان با تمامی جزییات زندگی روزانه، نوع لباس، منش‌ها و آداب رسوم، سلیقه‌ها، کشفیات علمی، کارهای بانکی و پولی، رهن، معاملات ملکی و کارهای حقوقی می‌پردازد و نهادهای قضایی، روابط میان کلیسا و دولت، قوانین وراثت و قوانین اقتصادی را بررسی و سالن‌های مد و اتاق‌های وام‌دهندگان، محلات کثیف شهر و آداب و رسوم و اخلاقیات روستاهای فرانسه را مجسم می‌کند.

---

[۳۲۴].Honore de Balzacm La peau de chagrin, Bruxelles, ۱۸۳۱, Vol. I,p.۱۹.

«نویسنده پیش از نوشتن کتاب باید شخصیت‌ها را تجزیه و تحلیل و خودش را در تمامی آداب و رسوم آن‌ها غرق کند، به اطراف عالم سفر کند و تمامی شور و هیجان‌ها را بیازماید؛ در غیر این‌صورت تمامی هیجان‌ها، کشورها، آداب و رسوم، شخصیت‌ها، پدیده‌های طبیعی و پدیده‌های اخلاقی باید از مغز او بگذرند.»[۳۲۵] بالزاک می‌کوشید به بهترین وجه ممکن از همین شیوه پیروی کند و به بررسی و تجسم زندگی فرد، زندگی جامعه و تاریخ به‌طور ترکیبی بپردازد. بین نثر سلیس و ظریف پوشکین که حتی زمان هم نتوانسته است آن‌را با تمام سادگی و بی‌آلایشی‌اش کهنه کند و این‌چنین کامل و طبیعی با زمینه‌ی ادبیات معاصر جور در می‌آید با نثر سنگین و تا اندازه‌ای کهنه‌ی بالزاک با آن عظمت تاریخی‌اش، چه تضادی دیده می‌شود! در بعضی از قسمت‌های بنای عظیم و ناتمام **کمدی انسانی** با گذشت زمان، خزه روییده ولی با این حال، این اثر حقیقتاً غول‌آسا هنوز نفوذ قابل توجهی در ادبیات دارد که تا اندازه‌ای ناشی از شخصیت‌های نیرومند آن است، و هیجان‌های درونی نورسته‌های دنیای بورژوایی را آشکار می‌کند و با نهایت واقع‌بینی، توجه خود را به تجسم جوهر ذاتی زندگی متحول با تمامی‌کمال و پیچیدگی‌هایش معطوف می‌دارد. قهرمانان بالزاک هم مانند **هرمان** در داستان «**ملکه‌ی گوزن‌ها**» دیوانه‌وار به‌دنبال علایق شخصی خودشان هستند و از همان «یک‌گرایی» برخوردارند و سراپا شیفته‌ی یک هیجان عمیق درونی‌اند. تمامی احساس‌های «**بابا گوریو**» تابع احساس پدری او بود، درست همان‌طورکه گبسک، نوسینژان، لوسیان دوروبانپره، دوتیله، برادران کوانته، گوبرتن، ریگو، بابا گرانده و صدها شخصیت دیگر، همگی دربست تابع شهوت ثروت‌جویی بودند. بالزاک ضمن تجسم خودشیفتگی شخصیت‌ها، رفتن آنان به‌دنبال منافع خصوصی خودشان، که غالباً با منافع عموم یا منافع دیگر افراد مغایرت دارد، یکی از ویژگی‌های عینی تکامل اجتماعی بورژوایی یعنی رشد وگسترش **تجزیه‌ی اجتماعی** را آشکار کرد.

هرچند بالزاک شخصیت را همان دنیای درونی انسان می‌دانست که تابع یک هیجان رهبری‌کننده‌ی معین است، ولی هیچ‌وقت شخصیت را با هیجان یکی نگرفت: این‌دو در نظر او دارای یک رابطه‌ی دیالکتیکی بودند ولی به‌هیچ‌وجه

---

[۳۲۵] Ibid, p.۱۵.

یکی نبودند. هیجان ، نیروی محرک و رهبری‌کننده‌ی شخصیت بود و می‌توانست با ساخت اخلاقی و ذهنی قهرمان در تضاد باشد، هم‌چنان که این‌طور بود. شخصیت انسان تحت تأثیر محیطش شکل می‌گرفت، ویژگی‌های متمایزکننده‌ی محیط را منعکس می‌کرد و خود وابسته‌ی آن بود. مثلاً قهرمانان «**کمدی انسانی**» با وجود تیپ‌بندی اجتماعی‌شان، افرادی مشخص بودند و مانند گرایشی که در کلاسی‌سیسم دیده می‌شود نه به جوهر صرفاً اجتماعی خودشان تنزل کردند و نه هیجانی قهار بر آن‌ها مسلط بود، و نه نماینده‌ی یک خصوصیت یا صفت عام شخصیت بودند، بر خلاف رمانتی‌سیست‌ها.

بالزاک ضمن تجسم شخصیت‌های «یک‌گرایانه»اش وسعت و عمق ادراک و بینش خود را نسبت به زندگی نشان داد و آثارش تمامی دقایق زندگی انسان را در بر می‌گیرد. بالزاک با اطلاعات حقیقتاً جامع‌اش درباره‌ی موضوعاتی وسیع مانند حیله‌های احتکار زمین، الواردزدی دهقانان از زمین‌داران، ارزش جواهراتی که زن یک ویکنت یا مارکیس که گرفتار عشق و اندوه است به‌نزد صاحب بنگاه رهنی در پاریس می‌برد، چیزهایی که در خانه‌ی مجلل جنگل‌های آرام **سن‌ژرمن** می‌گذرد، اسرار کثیف مانوورهای معاملات ارزی و دوز و کلک‌های سیاسی، با دقت و کمال یک تاریخ‌دان، نفوذ منافع خصوصی را در تمامی‌عرصه‌های زندگی خصوصی و عمومی مورد مطالعه قرار داد و نشان داد که این منافع، چگونه توانسته است اذهان مردم را فاسد و روابط انسانی را تلخ و ناگوار کند. احساس خوشایندی (**خویشاوندان فقیر**[۳۲۶])، روابط خانوادگی (**بابا گوریو**[۳۲۷]، **اوژنی گرانده**[۳۲۸] و **سرهنگ شابر**[۳۲۹])، دوستی (**رؤیاهای گمشده**[۳۳۰])، عشق (**نهی، الهه‌ی شعر** و «**زن سی‌ساله**»[۳۳۱])، صداقت(**سزار بیروتو**[۳۳۲])، دستگاه دولت (**کارمندان**[۳۳۳]،

---

[۳۲۶] Les Parents Pauvres
[۳۲۷] Le Pere Goriot
[۳۲۸] Eugenie Grandet
[۳۲۹] Le Colonel Chabert
[۳۳۰] Les Illusions Perdues
[۳۳۱] La femme de trente ans
[۳۳۲] Cesar Birotteau
[۳۳۳] Les Employes

ماجرای دلتنگ‌کننده[۳۳۴])، مطبوعات، تئاتر، انتشارات، هنر و بانک‌داری- در همه‌جا نفع خصوصی و خودپرستی فرمان‌داری مطلق بودند و زندگی را به آوردگاهی مبدل کردند که در آن فقرا را جایی برای موضع‌گیری نیست و اخلاقیات و نیکی هم یا در زیر پا له می‌شود یا آلوده می‌شود. مبارزه‌ای که در جامعه جریان دارد فقط مبارزه‌ی انسان و اطرافیانش، یک نفر با دیگری، و مبارزه‌ی میان فرد و جامعه نیست. به‌گفته‌ی **دکتر بناسیس**، این مبارزه در «من» دیگر بالزاک، چیزی نیست مگر پیکار فقرا علیه ثروتمندان در جامعه‌ی بورژوایی،«وحدت ثروتمندان در برابر فقیران». این مبارزه در همان‌حال مبارزه‌ی میان بورژوازی و اشراف، میان دهقانان و زمین‌داران، میان کارگران و کارخانه‌داران، و به‌بیان مختصر، **مبارزه‌ای است طبقاتی که شالوده‌ی روابط اجتماعی را تشکیل می‌دهد و مبین رمز تکامل تاریخ و محرک پیش‌رفت جوامع بشری است.**

تحلیل بالزاک از جامعه، او را به این نتیجه هدایت کرد که بورژوازی در نهایت امر پیروز خواهد شد و بنابراین، با وجود بیزاری از بورژوازی و علاقه‌مندی به اشراف ظریف و نجیب که **هنوز لکه‌ی نفع خصوصی به دامن‌شان** ننشسته، او مجبور شد زوال جامعه‌ی کهن را مجسم کند، غزل خداحافظی آن را بخواند و تجسم نجبا و اشراف را با نکات دقیق و نیرومند انتقادی هم‌راه کند. بالزاک شخصیت‌هایی بورژوا و نیرومند آفرید که قدرت بی‌کران ارادی و نیروی پایان‌ناپذیر داشتند، و این‌ها همان خصوصیاتی هستند که اشراف کاملاً آرمانی‌شده‌ی او به‌ندرت دارا بودند. او اشراف متخاصم را عوامل فعالیت و تحرک اجتماعی می‌دانست و از این لحاظ مؤسسین سلسله‌های مالی او بر **گروندرها** در ادبیات رئالیستی دوران بعد- **بادن بروک پیر**، **آی‌تامانوف** بزرگ، و **کاپروود** که شخصیت‌های نیرومندشان همطراز شخصیت‌های بالزاک است- پیشی گرفتند. ولی بالزاک ضمن پی بردن به قدرت طبقه‌ی نوین که پیروز شده بود- و این خود دال بر تاریخ‌گرایی خودانگیخته‌ی اوست- روابط اجتماعی بورژوایی را اوج آفرینش و یا چیزی ابدی نمی‌دانست. آن‌چه بالزاک را به این نتیجه رهنمون شد، بشردوستی او و پذیرفتن ماهیت غیرانسانی تمدن سرمایه‌داری بود. در نظر او سرمایه‌داری با همان اطمینانی که قادر به تأمین سعادت انسان‌ها نبود، محکوم به فنا بود.

---

[۳۳۴] Une tenebreuse affaire.

این انتقاد اخلاقی، نشاندهنده‌ی قدرت و ضعف نگرش بالزاک است. بالزاک ضمن این‌که به‌درستی دریافت که بیگانگی و تجزیه‌ی اجتماعی مهم‌ترین نتیجه‌ی ترقی سرمایه‌داری هستند، نتوانست جنبه‌ی دیگر سرمایه‌داری یعنی **نقش متحدکننده‌ی** آن، چگونگی متلاشی شدن نظام فئودالی مبتنی بر پراکندگی، و افزایش وابستگی افراد به یک‌دیگر به‌وسیله‌ی شرایط نوین اجتماعی، تقویت روابط میان مردم در عرصه‌ی تولید و مخصوصاً در عرصه‌ی تولید صنعتی، در تجارت، پیدایش شرایط میان مردم در عرصه‌ی تولید و مخصوصاً در عرصه‌ی تولید صنعتی، در تجارت، پیدایش شرایط عینی برای متحد شدن فقرا در برابر ثروت‌مندان و ستم‌دیدگان در برابر ستمگران به‌منظور دگرگون کردن نظام موجود اجتماعی را ببیند.

بالزاک پیوسته دموکراسی بورژوایی را تحقیر می‌کرد و در ذهن خود تصویری کاملاً روشن از تضادهای واقعی و جنبه‌های منفی ترقی سرمایه‌داری داشت. اما با جمهوری‌خواهان که به نظر او مدافعان حقوق و منافع مردم بودند، صمیمانه هم‌دردی و هم‌فکری می‌کرد. با وجود همه این‌ها، با وجود آگاهی بی‌کران و تحلیل عمیق او از روابط اجتماعی بورژوایی و روندهای پنهانی جامعه و تاریخ، بالزاک نتوانست به سطح سوسیالیست‌های تخیلی برسد، با این‌که آنان‌را به‌خوبی می‌شناخت و با آن‌ها مشاجره‌ی قلمی داشت و به ضعف تعالیم آنان اشاره می‌کرد. ناتوانی بالزاک در شناخت برخی از جنبه‌های مهم زندگی، گاهی به آثار او لطمه می‌زد و به عناصر رمانتی‌سیستی میدان عمل می‌داد، نوعی وحشت گوتیک در برخورد ماهیتاً رئالیستی او پدید می‌آورد و به آفرینش آثاری کاملاً غیرمحتمل و ساده مانند «**روز سیزدهم**»[۳۳۵]، منجر می‌گردید. وقتی بالزاک به بررسی مسایل اجتماعی و جستجوی راه‌ها و امکانات فائق آمدن بر نتایج منفی پیش‌رفت‌های سرمایه‌داری پرداخت، موضع تخیل‌گرایی محافظه‌کارانه اتخاذ کرد و معتقد شد قدرت اشرافیت که بر ارزش‌های اخلاقی و مذهبی مبتنی است می‌تواند بدون از بین بردن روابط مالکیت موجود و مهار کردن و نه از بین بردن اصل مالکیت خصوصی، موجد رفاه اجتماعی گردد. این از آن‌گونه تئوری‌هایی بود که **بناسیس**

---

[۳۳۵] Les Treize.

قهرمان داستان آموزشی و رؤیایی «**طبیب دهکده**»[۳۳۶] که داستانی است نسبتاً بی‌روح و خسته‌کننده، به زبان می‌آورد. این داستان فقط بدین‌جهت قابل توجه است که شرحی کامل از نظرات نویسنده درباره‌ی تجدید سازمان جامعه دارد. بالزاک از همان راهی رفت که گوگول و داستایفسکی رفتند. آن‌ها ضمن این‌که راه رشد سرمایه‌داری جامعه را نفی می‌کردند و در همان حال انقلاب را به‌عنوان وسیله‌ای برای دگرگون کردن جهان و ساختن دنیایی بهتر نمی‌پذیرفتند، مجبور شدند در مبارزه علیه خودپرستی بورژوایی، از قدرت یکه‌تاز و اخلاقیات مسیحی مدد بگیرند. تخیل‌گرایی محافظه‌کارانه‌ی بالزاک، نتیجه‌ی این واقعیت نیز بود که او ضمن بررسی نیروهای مؤثر در جامعه‌ی آن زمان، مردم را به‌عنوان یک **عامل مستقل و تعیین‌کننده‌ی** حرکت تاریخ در نظر نمی‌گرفت. درست هنگامی‌که سوسیالیست‌های تخیلی به سرکردگی **سن‌سیمون** اصرار داشتند که«طبقات پایین، منجمله پرولتاریا می‌توانند تمامی شاخه‌های سیاسی و اقتصادی زندگی را اداره کنند، بالزاک آشکارا با آن‌ها به مشاجره‌ی قلمی پرداخت و موضع متضاد آنان را اتخاذ کرد. بالزاک ضمن آشکار کردن تضادهای ذاتی ترقی سرمایه‌داری و انتقاد از نظام سرمایه‌داری بدین سبب که نمی‌تواند نیازهای توده‌ها و نیازهای فرد را برآورد، آشکارا به‌بیان احساس‌ها و گرایش‌های«طبقات پایین» و به‌عبارت دیگر به‌بیان نظرات توده‌هایی پرداخت که زیر ستم سرمایه‌داری بودند. حتی با چنین کیفیتی، باز هم معتقد بود که اصلاحات اجتماعی به‌منظور برانداختن عواقب شوم نظام سرمایه‌داری، فقط باید **از بالا** آغاز شود.

بالزاک با وجود این‌که خود شاهد انقلاب ۱۸٤۸ بود، تا پایان عمرش به همین نظریه چسبید. ولی استاندال چنین نبود و هیچ‌گونه توهمی درباره‌ی این امکان که قدرت یکه‌تاز با تکیه بر اشرافیت و کلیسا بتواند تضادهای جامعه‌ی بورژوایی را از میان بردارد و خودپرستی اجتماعی را به‌مدد اخلاقیات مسیحی نابود کند نداشت. در نظر او که خودش یک جمهوری‌خواه بود و پیوندی معنوی و محکم با جنبش انقلابی و دموکراتیک داشت، کلیسا، اشرافیت و تمامی قدرت یکه‌تاز دولت، نیروهای ضدمردمی به‌شمار می‌رفتند. اما درباره‌ی طرز فکر او درباره‌ی طبقات حاکم، قویاً بر این عقیده بود که طبقات حاکم را نمی‌توان با استدلاهای منطقی اصلاح کرد تا در جهت رفاه کار کنند، زیرا آنان فرزندان

[۳۳۶] Le medecin de campagne.

پول و منفعت هستند. به همین ترتیب، بورژوازی که سخت برای رسیدن به امتیازات خود مبارزه کرده بود و همواره در اندیشه‌ی بالا بردن قدرت و ثروت خود بود، بدون مبارزه‌ای سخت و طولانی، منافع خود را فدای اشرافیت نمی‌کند تا چه رسد به توده‌ها. بدین‌سان، استاندال گذشته از این‌که جامعه‌ی عصر خود را هم‌چون آوردگاهی نمی‌دید که درآن هرکس به فکر خویش است، همان‌طورکه بالزاک و دیگر رئالیست‌های انتقادی نیز چنین بودند، و از همین جا می‌توان به ماهیت حقیقتاً دمکراتیک جهان‌نگری استاندال پی برد، از این موضوع هم آگاه بود که بین طبقات حاکم، طبقات مالک و توده‌های محروم جامعه مبارزه‌ای دایمی‌در جریان است و خود استاندال نیز صمیمانه از لحاظ سیاسی و شخصی، به توده‌های محروم وفادار بود. قهرمانان استاندال بر خلاف شخصیت‌های «کمدی انسانی»، یا با جامعه به‌عنوان نیرویی بیگانه مخالفت می‌کنند مانند **ژولیان سورل**، **لامی‌یل**، **والباِیر** یا **می‌سی ری‌لی** از اعضای سازمان کاربوناری، و یا پیوندشان را از جامعه می‌گسلند مانند **الیویه**، **فابریس** و **لوسیان لوون**. تعدادی از قهرمانان بالزاک با جامعه، با قوانین و رسوم و نیروهای ستمگر آن مبارزه می‌کنند – شخصیت‌هایی مانند **ووترن**، **رافائل**، **لوسیان دوروبانپره** و حتی **راستینیاک**. ولی مبارزه‌ی آنان در چارچوب نظام صورت می‌گیرد و نیروی محرک اصلی آن هم آرزوی به دست آوردن موضعی خوب و محکم در جامعه است، و چنان‌چه دراین راه توفیق یابند قوانین جامعه را کاملاً پذیرفتنی می‌دانند. ووترن محکوم، که از زندان گریخته، و از جامعه نیز رانده شده است، به گروخ ایمانداران می‌پیوندد و مجدداً با علاقه تمام پذیرفته می‌شود و به‌صورت یکی از ارکان همان جامعه‌ای در می‌آید که در گذشته، از قوانین آن سرپیچی کرده بود. ژولیان سورل که مجبور است راه خود را در زندگی بگشاید و با تکیه بر کوشش‌های خود مقامی دست‌وپا کند، برای رسیدن به هدف خودش درست از همان سلاحی استفاده می‌کند که دیگر افراد جاه‌طلب در «**کمدی انسانی**» به آن متوسل شدند و پیروزی‌ها و شکست‌هایشان در این داستان دیده می‌شود. با وجود این، که در مدار طبقه‌ی حاکم می‌چرخد، هرگز با آن‌ها یکی نمی‌شود و نه‌تنها عقاید و نظرات آنها را نمی‌پذیرد بلکه تا آخرین لحظه‌ی عمرش دشمن سوگندخورده‌ی آنان باقی می‌ماند، چون منشأ مردمی او عاملی است که او را از احاط اجتماعی، همواره در موضع مخالفت با جامعه‌ی بورژوایی قرار می‌دهد. در حالی‌که تضاد میان قهرمانان «**کمدی**

انسانی» و جامعه را می‌توان حل کرد، تضاد بین **ژولیان سورل** یا **لامی‌یل** با جامعه را نمی‌توان حل کرد، چون این تضاد بر تعارض آشتی‌ناپذیر طبقاتی مبتنی است و تا زمانی که نظام روابط موجود اجتماعی دوام بیاورد، باقی خواهد ماند.

با این‌که دامنه‌ی موضوعات مورد بحث در آثار استاندال به‌مراتب محدودتر از «کمدی انسانی» است، استاندال تضادهای اجتماعی را زنده‌تر و در واقع به‌مراتب شدیدتر و کوبنده‌تر از بالزاک آشکار کرد. علت آن‌است که استاندال به‌مثابه‌ی نویسنده‌ای دمکرات به بررسی جامعه می‌پرداخت و این‌که جامعه‌ی بورژوایی دشمن منافع حقیقی مردم است، در نظر او امری مسلم بود تا در نظر بالزاک که تحت تأثیر جنبه‌های محافظه‌کارانه‌ی جهان نگرشی تصویری نسبتاً تیره و تار از زندگی داشت.

آثار استاندال نمونه‌ی مخصوصاً روشن و صریحی از ماهیت تحلیلی رئالیسم است. استاندال که وارث ماتریالیسم سده‌ی هجدهم بود، انسان را مجموعه‌ای از جنبه‌ها و اصول اخلاقی و روانی و جسمانی می‌دانست که همگی قابل شناخت و تحلیل هستند. او که فرزند زمان خود بود می‌دانست که دنیای معنوی انسان تابع محیط است و رفتار او نیز معلول علت‌های اجتماعی یعنی علت‌های مادی است. او با پی بردن به این که انسان در جامعه‌ی بورژوایی به‌صورت ذره‌ی زنده‌ای در می‌آید که به درون خود محدود می‌شود چون نفع خصوصی انسان‌ها را از هم می‌گسلد، این نفع را دارای خصلتی کاملاً خودپرستانه نمی‌دانست. به نظر او- که همین را هم تضمین امکان دست یافتن به ترقیات اجتماعی می‌دانست- نفع خصوصی را نباید ضرورتاً به بهای ظلم و ستم به دیگران کسب کرد: انسان می‌تواند به منافع خودش دست بیابد و در همان حال برای اطرافیان و بالنتیجه برای جامعه به‌طور کلی مفید باشد. به این‌ترتیب، استاندال ضمن هوادارای از عقاید **هلوسیوس** و **هولباخ** که نفع خصوصی را یگانه‌انگیزه‌ی رفتار انسان می‌دانستند، از ایمان بشردوستانه به نیروهای خلاق انسان، قدرت فکر او و استعداد کمال‌یابی‌اش، یعنی از ایمانی پیروی می‌کرد که بر عقاید دموکراتیک خودش مبتنی بود. او بر آن بود که نظام سرمایه‌داری طبیعت انسان را تباه کرد و خودپرستی بورژوایی هم تدریجاً تمامی‌کیفیاتی را که در وجود انسان با نفع خصوصی مغایرت و ضدیت داشت خفه کرد. موضوعی که بیش‌تر

مورد توجه استاندال بود، انهدام تدریجی وجود انسان به‌وسیله‌ی جامعه و متزلزل شدن امیدهای او به سعادت آینده بود.

استاندال ضمن بررسی تأثیر محیط اجتماعی در دنیای معنوی و اخلاقی انسان توجه‌اش را به تجسم روحیات قهرمانان خود به‌مثابه‌ی نتایج «قوانین آهنین دنیای واقعی» و در واقع به‌مثابه‌ی جزیی از دنیای واقعی معطوف کرد. توصیف وضعیتها و پیش آمدها را به حداقل رساند، صحنه‌ی رویدادها و فعالیت شخصیت‌ها را به عرصه‌ی روابط انسان‌ها بسط داد، ذهن انسان راانگیزه و سر چشمه‌ی اصلی درام قرارداد، هنر تحلیل روانی در رئالیسم انتقادی را توسعه و تکامل بخشد.

استاندال انگیزه‌های رفتار انسان را که مستقیم یا غیرمستقیم، تابع علائق خود فرد است، مورد مطالعه قرار داد و شیوه‌ی «سعادت‌جویی» انسان را توصیف کرد. در همان‌حال، تحلیلی جامع از احساس‌ها و هیجان‌های انسان به عمل آورد. مثلاً در داستان از «**عشق**» با تکیه بر تحلیل منطقی، کوشید به اسرار درونی ظاهراً غیرمنطقی‌ترین احساس انسان **نفوذ** و **احساس مجرد را جدا از محیط و شرایط واقعی** توصیف کند، در آثار بعدی‌اش از خردگرایی مکانیکی ناشی از فلسفه‌ی سده‌ی هجدهم فراتر رفت و به بررسی عناصر روانی و اجتماعی انسان در حالت وحدت و ترکیب آن‌ها پرداخت. خود انسان و احساس‌ها و هیجان‌هایش در نظر استاندال هم‌چون جزیره‌ای نبود که آب اقیانوس‌ها به سواحل آن بکوبند. استاندال در شخصیت و ساخت کلی انسان ویژگی‌های تیپک محیط، جامعه و طبقه‌ای را می‌دید که فرد به آن تعلق داشت. **سینیور والنود** و **مسیو دورنال**، **کنت‌موسکا** و **راسی**، همگی از تیپ‌های اجتماعی هستند ولی استاندال این ویژگی تیپیک آن‌ها را با وارد شدن در عرضه‌ی روان‌شناسی و مطالعه‌ی دنیای درونی آن‌ها که تعیین‌کننده‌ی اعمال‌شان در شرایط مشخص است آشکار کرد. چون استاندال شخصیت را ترکیب پویای «عادات اخلاقی» می‌دانست و این «عادت اخلاقی» را هم نتیجه‌ی تأثیر نظام اجتماعی در شعور انسان به حساب می‌آورد، طبیعتاً کیفیات «نامتجانس» ماهوی را نیز در عرصه‌ی شخصیت جای می‌داد. استاندال داستان را به آئینه‌ای تشبیه می‌کرد که در طول یک شاه‌راه کار گذاشته شده است که هم آسمان لاجوردین را منعکس می‌کند هم خاک و گل اطراف

جاده را . شاید در مورد قهرمانان خود نیز چنین گفته باشد چون آن‌ها هم‌چون آئینه‌ای، «عادات اخلاقی» عالی و دانی، نوع‌دوستانه، سخاوت‌مندانه و خودپرستانه را منعکس می‌کنند. همین عاملی است که شخصیت‌های استاندال را بی‌نهایت معتبر، سرزنده و کامل جلوه می‌دهد. قهرمان نوع استاندال که ترکیب پویای کیفیات گوناگون است، دو زندگی درونی، در مبارزه‌ی درونی خصوصیات متضاد، حرکت عینی و تضادهای خود زندگی را منعکس می‌کند.

ژولیان سورل، ترکیبی است از عناصر بسیار متفاوت: پوچی، حساب‌گری خون‌سردانه، خودپرستی و آرمان‌های پاک، بدگمانی فزون از اندازه سیه‌گون، و طبیعت گشاده‌روی و بخشنده، خودداری خشنوت شدید، و هیجان عنان‌گسیخته، همگی در طبیعت او با هم یکی می‌شوند و به‌صورت یک کل پوینده و متغیردر می‌آیند. تمامی‌عناصر گوناگون طبیعت او با هم می‌آمیزند و بر یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند. استاندال به‌مدد تحلیل روانی به بررسی این حرکت پرتضاد، این مبارزه و تکامل افکار و احساسات گوناگون می‌پردازد و در این راه به چندین کشف مهم ادبی نایل می‌آید، مانند وارد کردن **تک‌گویی درونی** به هنر قصه‌گویی، که به او امکان می‌دهد نیشتر جستجوگر و شکافنده‌اش را هر چه بیش‌تر در اعماق روح قهرمانان فرو ببرد. سایر شخصیت‌های استاندال: **فابریس، ژینا سانسه و رینا، کنت‌موسکا، لوون پیر، و لوسیان لوون** – از لحاظ حرکت درونی و داشتن احساسات و افکار آگاهانه، به همان‌اندازه غنی هستند. ولی علی‌رغم ماهیت متلون عناصری که کل پویای شخصیت را تشکیل می‌دهند، نتیجه، ترکیبی سست و ناپایدار نیست. این نتیجه بیش‌تر به یک میدان مغناطیسی شباهت دارد که در آن حرکت و جهت خطوط مختلف نیرو را می‌توان مشاهد کرد. هر یک از شخصیت‌های استاندال یک **عنصر درونی مسلط اجتماعی** دارند که کلیه عناصر دیگر تابع آن هستند. شخصیت در نظر استاندال، محصول شرایط و محیط اجتماعی است. قهرمان در شرایطی معین فعالیت می‌کند و اعمال او نتیجه‌ی خصلت ویژه‌ی خود اویند و **تصادفی** نیستند: این اعمال دارای منطق خاص خود و ناشی از طریقه‌ای هستند که قهرمان برای رسیدن به «سعادت» بر می‌گزیند، یعنی تابع چگونگی مبارزه‌ی او برای رسیدن به هدف خاص خود و ارضای منافع خود و هم‌چنین تابع چگونگی در هم کوبیدن منافع یا هدف‌های دیگران در این جریان می‌باشند. ژولیان سورل که از طبقات پایین است و می‌خواهد در جامعه‌ی بورژوایی به موفقیت و قدرت

برسد، همیشه، مخصوصاً مواقعی که در میان افرادی از طبقات بالاتر قرار می‌گیرد، چنان رفتار می‌کند که گویی در پشت خطوط دشمن است. **آگاهی طبقاتی** در تمامی‌افکار و اعمال او دیده می‌شود. او حتی حاضر می‌شود معشوق آینده‌ی خود را که تا دندان مسلح شده است ببیند. رفتار **فابریس، ژیناسانسه ورینا و مسیو دورنال** نیز از روحیه‌ی طبقاتی آنان سرچشمه می‌گیرد. **لوون** بانک‌دار، بی‌دین بدبین و خوش‌گذران، شعور طبقاتی اصلی خودش را به‌عنوان یک سرمایه‌دار در تمامی نظرات وسیع خود حفظ می‌کند. او همان‌طورکه به پول در معاملات بورس اهمیتی نمی‌دهد، مردم عادی را نیز حقیر می‌شمرد و افکارش دائماً متوجه ارزش‌های دموکراسی بورژوایی است. در آثار استاندال با رابطه‌ی علت‌ومعلولی- این ویژگی ماهوی رئالیسم – به‌شکل یک **عنصر مسلط اجتماعی و طبقاتی مواجه‌ایم که روحیه و رفتار شخصیت‌ها** را که به‌طور واضح و اصولی مورد تحلیل قرار می‌گیرند، تعیین می‌کند.

استاندال تأثیر ویران‌گر جامعه‌ی بورژوایی در شعور انسان را نیز با همین جامعیت تحلیل می‌کند. ژولیان سورل با آن طبیعت ساده و صریح و آرمان‌های قهرمانی‌اش، که شخصیت شجاع و مصمم‌اش سرانجام او را به‌سوی مبارزه در راه عدالت اجتماعی هدایت می‌کند، خود را در **پشت سنگرها می‌یابد**، از تمامی‌استعدادهایش برای پیش‌رفت در محیط طبقه‌ی بالا که سخت از آن متنفر است استفاده می‌کند و پشت سر هم با آرمان‌های خودش به سازش می‌رسد. روح او کم‌کم در اثر خودپرستی اجتماعی که ویژگی‌های اصلی روحیات و شعور اجتماعی را در دنیای مالکیت تعیین می‌کند، فاسد می‌شود. این روح به‌صورت جزیی از گوشت و خون او در می‌آید، او را برده‌ی تعصبات بورژوایی و یک فردگرای به‌تمام‌معنی می‌سازد که این اصل را با راهنمای رفتارش قرامی‌دهد: «در این پهن‌دشت خودپرستی که زندگی نامیده می‌شود، هرکس به فکر خویش است». ژولیان سورل نخستین شخصیت از مجموعه‌ی کثیر شخصیت‌های جوان ادبیات جهان بود که تحت تأثیر نظام سرمایه‌داری رو به فساد می‌نهند. **گریلو** در داستان **حواری**[۳۳۷] اثر **بورژه**[۳۳۸]،

---

[۳۳۷] .Le Disciple

[۳۳۸] .Bourget

مارتین ایدن و **یوجین ویتلا** از شخصیت‌های آثار جک لندن، قهرمان داستان **نابغه**[۳۳۹] اثر **درایزر**[۳۴۰] و مخصوصاً راسکول نیکف در **جنایات و مکافات**[۳۴۱] از جمله‌ی این شخصیت‌ها هستند. راسکول نیکف تحت تأثیر شرایط وحشت‌ناک و غیرطبیعی حاکم بر جامعه ای که او در آن زندگی می‌کرد، این عقیده‌ی بی‌نهایت فردگرایانه را ابراز کرد که افراد برگزیده مجازند که دیگران را در راه رسیدن به هدف‌ها و مقاصد خودشان فدا کنند، طرز فکری که در پس مفهوم «قهرمان و عوام » یعنی در پس موضوعی قرار گرفته است که به‌شکل‌های مختلف، همواره در اخلاقیات و فلسفه‌ی فردگرایی بورژوایی دیده می‌شود.

جامعه، تأثیر تباه‌کننده‌ی مشابهی هم در لامی‌یل داشت و او را به راه جنایت سوق داد. ارتجاع فئودالی – بورژوایی، زندگی **فابریس** و **کله‌لیا** را فلج کرد. جامعه‌ی بورژوایی دشمن مردم بود و به آن‌ها ستم می‌کرد. این جامعه با فرد هم دشمنی داشت، روح خودپرستی را به تلقین و **طبیعت‌اش را فقیر و دارای معیاری مشخص و محدود** می‌کرد. استاندال غالباً تحلیل رفتن انرژی در اعضای جامعه‌ی بورژوایی، محو و انهدام فردیت حقیقی را نشان می‌دهد. نظرات استاندال زمانی شکل می‌گرفت که مبارزه‌ی طبقاتی بین کار و سرمایه به پشت صحنه منتقل شده بود و یگانه تضاد قابل شناخت، مبارزه‌ی بین توده‌ها و ارتجاع فئودالی بود و این خود می‌رساند که چرا استاندال حکومت مردم و حکومت جمهوری را شرط ضروری تکامل هماهنگ جامعه می‌دانست. بعداً هنگامی‌که دموکراسی بورژوایی محدودیت‌های خود را نشان داد، او توانست به تفاوت‌های دموکراسی بورژوایی و اصول حکومت مردم پی ببرد و در واقع به این امکان که روزی **حکومت مردم** تحقق خواهد یافت اعتقاد پیدا کند. او با تأکید زیاد، دموکراسی بورژوایی نوع آمریکا را رد می‌کرد. لوسیان لوون، به‌تجربه، با خصلت غیرمردمی‌دموکراسی بورژوایی ناشی ازانقلاب ژوئیه آشنا شد. او به این علت از ارتش بیرون آمد که«مجبور نباشد به روی کارگران شمشیر بکشد». ولی او هرچند علاقه‌ای نداشت در مبارزه‌ی قریب‌الوقوع بین بورژوازی و پرولتاریا که به نظر خودش اجتناب‌ناپذیر بود، به طبقات حاکم

[۳۳۹] .The Genius

[۳۴۰] .Dreiser

[۳۴۱] .Crime and Punishment

بپیوندد، نمی‌تواند پی ببرد که کارگران صرفاً عده‌ای انسان‌های شجاع نیستند بلکه نیرویی تاریخی‌اند که در نتیجه‌ی مبارزه‌ی اجتماعی، طبقاتی و سیاسی به میدان می‌آیند. خود استاندال هم نتوانست مانند بسیاری از نویسندگان دوره‌ی کلاسیک رئالیسم انتقادی، این موضوع را درک کند.

شیوه‌ی شخصیت‌پردازی، که در آن روحیات و اعمال شخصیت‌ها با هم دارای رابطه‌ی متقابل بودند، و نخستین بار پوشکین و استاندال آن‌را در ادبیات رئالیستی وارد کردند، در شیوه‌ی بالزاک نیز که عمدتاً بر مطالعه‌ی شرایط اجتماعی تعیین‌کننده‌ی اخلاقیات و «مجموعه‌ی عادات اخلاقی»قهرمان معطوف بود و هم‌چنین در شیوه‌ی اصیلی که دیکنز تأیید می‌کرد به حیات خود ادامه داد. دیکنز شخصیت را بر پایه‌ی **تعمیم، تشدید و اغراق** (هجوآمیز یا فکاهی‌وار)در **خصوصیت عمده‌ی** خلق و خوی او می‌آفرید. شخصیت‌های **آقای پیک ویک، سام ولر، پک اسنیف، اوریاهیپ، دامبی، اسکروج، باندربی و آقای پادسناپ** چیزی نبودند مگر شکل‌های مختلف یک ویژگی خاص روانی، که با دقتی چشم‌گیر و همراه از معانی و مفاهیم، با جزئیات رئالیستی اخلاقیات و آداب و رسوم آن در یک‌جا آورده شده‌اند. خصوصیتی که بیش از همه بر آن تأکید شده، یا دورویی است مثلاً در مورد پک اسنیف و یا تقوی و پاکیزگی مانند پادسناپ. شیوه‌ی دیکنز با شیوه‌ی کلاسی‌سیست‌ها از این لحاظ فرق می‌کرد که او صرفاً به بررسی یک احساس انتزاعی نمی‌پرداخت، بلکه توجه‌اش بیش‌تر به جنبه‌های عینی و رساننده‌ی طبیعت انسان که تا اندازه‌ی قابل توجهی تعیین‌کننده‌ی رفتار انسانی است معطوف بود. شخصیت‌های دیکنز هم به قهرمانان رمانتیک شباهت ندارند، چون او ویژگی‌های طبیعت انسان را از دنیای عینی جدا نمی‌کرد. تمام قهرمانان او اکثراً جزیی از آن محیطی هستند که در آن بزرگ شده‌اند و جهان‌نگری طبقه‌ای را دارند که خود به آن متعلق‌اند. نمایش کاملاً معتبر یک شخصیت، همراه با تمامی‌جزییاتش، از توصیف لباس، عادات، کارهای عجیب و غریب، سلیقه‌ها، خواست‌ها و تنفرات، تمایلات، مقاصد، هدف‌ها، اعمال، اعتقادات، نظرات، شرایط و اوضاع و احوال زندگی او، شغل یا حرفه‌اش گرفته تا رفتار واقعی‌اش که رنگ پایدار تغزلی و انتقادی دارد و تا جایی در آن اغراق می‌شود که به‌صورت یک چیز عجیب و غریب درآید یا آهنگی خیالی از آن به گوش برسد- تصویری از مطالعه‌ی کامل و همه‌جانبه‌ی روحیات شخصیت پدید می‌آورد.

شخصیت‌های دیکنز آن‌چنان تیپک و ماهیت اجتماعی آنان آن‌چنان کامل تعیین و توصیف شده است که نویسنده در جریان داستان و تحلیل روابط آنان با دیگر شخصیت‌ها یا واکنش‌های آنان در موقعیت‌های گوناگون، نیازی به شاخ و برگ دادن به روحیات آنان نمی‌بیند. ممکن است کیفیات اخلاقی آنان تغییر کند- آقای **دامبی** از صورت یک سرمایه‌دار خونسرد و بی‌روح به‌صورت یک پیرمرد تائب و مهربان در می‌آید و اسکروج خسیس و پیر، سرمشق مهربانی و سخاوت می‌شود- ولی نویسنده مسیر درونی این تغییرات را دنبال نمی‌کند.

این شیوه‌ی شخصیت‌پردازی مغایرتی با شیوه‌ی رئالیستی ندارد زیرا بر تحلیل اجتماعی مبتنی است و بدین لحاظ شکل کاملاً معتبری از تعمیم رئالیستی جنبه‌های واقعی و حقیقی زندگی به‌شمار می‌رود که در شعور انسان منعکس می‌شود. مثلاً گوگول در «**میرگورود**»[۳۴۲] و مخصوصاً در داستان «**نفوس مرده**»[۳۴۳]، شخصیت‌های خود را صرفاً با تکیه بر تعمیم وسیع ویژگی‌های اصلی آنان آفرید. **پلیوشکین، نوزدریوف، کوروبوچکا، سوبا که‌ویچ، ایوان ایونیچ و ایوان نیکفوروویچ، اشپونکا و پودکوله‌سین** همگی به‌طور کامل تیپیک‌اند و با ماهیت کامل اجتماعی‌شان مجسم گردیده‌اند. آنان در مسیر حوادث داستان، تغییرات جزیی و جنبه‌های گوناگون طبیعت تثبیت‌شده‌ی خود را آشکار می‌سازند. ثبات روانی، یک از ویژگی‌های شخصیت‌های تاکهری نیز هست زیرا این شخصیت‌ها در زمینه‌ی گسترده‌ی زندگی روزانه نمایانده می‌شوند. تاکهری ضمن درهم آمیختن طنز و توصیف آداب و اخلاقیات، در بعضی از جنبه‌های طبیعت شخصیت‌های خود اغراق می‌کند و چندان توجهی به زیرساخت روحیات و عواطف آن ندارد و به همین راضی است که برانگیزه‌های اجتماعی رفتار آنان تأکید کند. بکی شارپ که وجودش نمونه ای از یک بورژوای بُرش‌دار است، در سراسر داستان «**بازار جلوه‌فروشی**»[۳۴۴] موافق طبیعت اجتماعی‌اش رفتار می‌کند و خصوصیات عام روانی را در شرایط **گوناگون** از خود بروز می‌دهد و هیچ‌وقت از حالت خودش خارج نمی‌شود. این زن، بیش‌تر به دلیل این‌که با انرژی فراوان پیش‌رفت‌های خود را دنبال می‌کند، و نه به‌عنوان یک بررسی روانی، جالب توجه است.

---

[۳۴۲] Mirgorod

[۳۴۳] Decd Souls

[۳۴۴] Vanity Fair

هنری اسموند رک‌گو و درست‌کار، بی‌آن‌که از لحاظ روحی تغییری پیدا کند در جنگ‌ها و توطئه‌های طرفداران جیمز دوم، با ماجرهای بی‌شمار روبرو می‌گردد. حتی پندنیس هم با وجود تمامی حیله‌هایی که **بخت** کینه‌جو برای او به کار می‌بندد، هیچ‌گونه تغییری نمی‌کند. **هیث کلیف** عامی و تلخ‌کام، که قهرمان بزرگ داستان «**بلندی‌های بادخیز**»[۳۴۵] اثر **امیلی برونته** است و می‌خواهد به دلیل ناملایماتی که زندگی و مردم بر او روا داشته‌اند دست به انتقام خشم‌گینانه بزند و از پایان غم‌انگیز تسلیم خودش رنج می‌برد، در پایان داستان، همان آدم افسرده و تلخ‌کام است که در اول داستان می‌بینیم و فقط به‌مدد اعمال او و برخی اعترافات کوتاه شخصی‌اش می‌توانیم از آن‌چه که در درون روح وی می‌گذرد باخبر شویم.

شخصیت‌های کاملاً تیپیک دیکنز، ثمره‌ی تحلیل جامعی است که او از انگیزه‌های بنیادی زندگی به‌عمل می‌آورد. هم‌چنان‌که او آگاهی بیش‌تری بر جنبه‌های منفی ترقیات سرمایه‌داری و دموکراسی بورژوایی که در انگلستان به کمال رسیده بودند به دست می‌آورد، آثار زمان را می‌توان دید و خوش‌بینی اولیه‌ی او تدریجاً زیر پوششی از ابرهای دلتنگ‌کننده می‌ماند، فکاهیات جای خود را به کنایه‌های غم‌انگیز و خنده‌ی محض هم جای خود را به طنز خشم‌آگین می‌سپارد . الگوی خوش‌نما و سطحی روابط انسانی که تضادهای اجتماعی را تا سطح مبارزه‌ی بین نیروهای خیر وشر، مردم مهربان و مردم ستمگر و اراذل سنگ‌دل تنزل می‌داد، از ویژگی‌های آثار اولیه‌ی او به‌شمار می‌رفت و تا اندازه‌ای با تجسم بی‌گذشت و حقیقی زندگی طاقت‌فرسای توده‌های زحمت‌کش وفق می‌داد، تدریجاً تحت تأثیر شناخت تکامل‌یابنده‌ی نویسنده از ماهیت روابط اجتماعی بورژوایی از هم پاشید. دیکنز که مانند دیگر رئالیست‌های انتقادی می‌دانست که جامعه عرصه‌ی مبارزه بین منافع متضاد انسان‌ها است، به‌هیچ‌وجه راضی نمی‌شد که این موضوع اساسی را دست‌نخورده بگذرد. او درآثار بعدی‌اش منافع را به‌هیچ‌وجه به‌عنوان یک عامل اخلاقی مورد بررسی قرار نمی‌دهد بلکه مفهوم مبارزه‌ی اجتماعی را با مضمون واقعی طبقاتی درهم می‌آمیزد و به تضاد منافع ثروتمندان و فقرا، طبقات حاکم و مردم، سرمایه‌داران و پرولتاریا در زندگی پی می‌برد. او از تجسم کمبودهای فردی و انتقاد برخی جنبه‌های

[۳۴۵] .Wuthering Heights

زندگی بورژوایی، چه وضعیت کارگاه‌های خیریه و یتیم‌خانه‌ها باشد (مانند داستان «**الیور تویست**»[۳۴۶]) و چه وضعیت آموزش و پرورش (مانند داستان «**نیکولاس نیکلبی**»[۳۴۷])، به تجسم انتقادی روابط اجتماعی سرمایه‌داری به‌طور کلی، زندگی زناشوئی و خانوادگی بورژوایی(**دامبی و پسر**[۳۴۸]) عدالت و قانون («**خانه‌ی قانون‌زده**»[۳۴۹])، ماشین دولت و دستگاه اعمال زور («**دوریت کوچولو**»[۳۵۰] یا توصیف مشهورش درباره‌ی «**اداره‌ی دور سرگردانی**» و «**زندان مارشال سی**») و نظام کارخانه ها و وضع طبقه‌ی کارگر (**روزگار تنگدستی**[۳۵۱]) می‌پرداخت. دیکنز جامعه‌ی بورژوایی را از یک نظرگاه دموکراتیک انتقاد کرد، به شخصیت‌های مطلوب خود یعنی شخصیت‌هایی که از میان مردم برگزیده شده بودند خصوصیات پاک اخلاقی، زیبایی معنوی و مهربانی داد و شخصیت‌های نماینده‌ی طبقات حاکم را به‌صورت افرادی ستم‌گر، بی‌عاطفه، تجاوزکار و خودپرست نشان می‌داد دیکنز فقر و سیه‌روزی مردم اعماق جامعه را که طبقات متمول، درنتیجه‌ی استثمار شدید، آن‌ها را از ابتدایی‌ترین حقوق نیز محروم کرده بودند، نشان داد. او مهم‌ترین و خطرناک‌ترین نتیجه‌ی ترقیات سرمایه‌داری را غیرانسانی شدن انسان در اثر خودپرستی و منافع خصوصی بورژوایی می‌دانست. او در داستان «**مارتین چازل‌ویت**»[۳۵۲] با اشاره به مدافعان رنگارنگ نظام موجود، از سودگرایان و مالتوس‌گرایان گرفته تا اخلاقیون دینی و هواداران پارلمان، که نظام روابط اجتماعی بورژوایی را به‌طور کامل موافق خواسته‌های طبیعت انسان می‌دانستند این‌طور می‌گوید: «آه! شما ای فریسی‌های هزار و نهصدمین سال معرفت مسیح، که قیل‌وقال‌کنان به طبیعت انسان متوسل می‌شوید، نخست مواظب باشید که این طبیعت، انسانی باشد. به هوش باشید که طبیعت انسان، در دورانی که شما غنوده بودید و نسل‌ها به خواب رفته بودند، به هیبت طبیعت جانوران درنده در

---

[۳۴۶].Oliver Twist
[۳۴۷].Nicholas Nickleby
[۳۴۸].Domber and Son
[۳۴۹].Bleak House
[۳۵۰].Little Dorrit
[۳۵۱].Hard Times
[۳۵۲].Martin Chuzzlewit

نیامده است. جهان‌نگری و اخلاقیات بورژوایی با آن دورویی و تعصب‌شان، هم‌چون اسیدی سوزاننده بر روح انسان اثر گذاشت و آن را سنگ‌دل، بی‌عاطفه و نسبت به سرنوشت دیگران بی‌تفاوت کرد.» این در مورد آقای دامبی– یکی از شخصیت‌های فراموش‌نشدنی یک سرمایه‌دار که می‌توان در ادبیات جهان یافت – پیشاز«گرایش»تازه‌اش، صدق می‌کند. این مطلب در مورد تمامی‌دیگر شخصیت‌های منفی آثار دیکنز– **اوریاهیپ و کارتر، رالف نیکلی و مورد ستون، مردل و جوناس چازل‌ویت**– نیز صدق می‌کند اما سرمایه‌داری فقط طبیعت انسان را تحریف و دگرگون نمی‌کند: با برده کردن توده‌ها و محکوم کردن میلیون‌ها زحمت‌کش به فقر و تنگ‌دستی، و پی‌افکندن ثروت و رفاه طبقات متمول بر گرده‌ی خونین و عرق‌آلود آنان، تضادی لاینحل بین ستم‌گران و ستم‌دیدگان پدید می‌آورد، تضادی که عواقب مستقیم آن متوجه خود سرمایه‌داری است. تحلیل زندگی در نظام سرمایه‌داری به وجود تضادهای واقعی آن، دیکنز را هم‌چون دیگر نویسندگان رئالیست، به کشف تضادی نوین در بطن تاریخ و زندگی رهنمون شد، و آن تضاد بین کار و سرمایه بود که اهمیتی تعیین‌کننده داشت:

تضادهای دهان‌گشوده‌ی ترقیات سرمایه‌داری، در اواسط سده‌ی نوزدهم آشکار گردیدند: بورژوازی در همه‌جا، چه معدن‌چیان ویلز و بافندگان **سیلزی** فرانسه، چه صنعتگران آلمان یا کارگران کارخانه‌های آهن و فولاد شفیلد، دست‌وپای پرولتاریا را به نظم کارخانه‌ای بست و او را به زندگی کمرشکن، طاقت‌فرسا و تحمل سختی‌های کشنده وا داشت. توحش خودسرانه و حساب‌گرانه‌ی استثمار، مبارزه‌ی طبقاتی را تشدید کرد و به پیدایش یک حالت انقلابی منجر گردید که در سال ۱۸٤۸ یعنی سال انقلاب‌ها به اوج خود رسید و نیروهای نوین اجتماعی یعنی توده‌های دهقانان به رهبری پرولتاریا را وارد عرصه‌ی فعالیت‌های تاریخی کرد. شرایط آن زمان نه فقط برای تشکیل **شعور انقلابی طبقه‌ی کارگر، بلکه برای تشکیل خودآگاهی فلسفی و سیاسی طبقه‌ی کارگر** نیز آماده بود.

ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی هم‌چنان تولید سرمایه‌داری را با تمام عواقب‌اش – مبارزه‌ی طبقاتی، نابرابری اجتماعی، تقسیم جامعه به دو بخش ثروتمندان و فقرا و استثمارشوندگان – یگانه نظام بهنجار، عادلانه و در واقع یگانه نظام ممکن تولید می‌دانستند. ولی در این زمان، **سوسیالیسم علمی دست‌اندرکار اثبات شیوه‌ای دیگر در سازمان‌دهی**

تولید به‌جای نظام تولید سرمایه‌داری بود، شیوه‌ای که بر پایه‌ی اصل **مالکیت عمومی**، روابط اجتماعی جدیدی پی‌ریزی می‌کرد. سوسیالیسم علمی با پیوستن به جنبش کارگران، شناخت هدف را برای این جنبش به ارمغان آورد و سوسیالیسم را از صورت یک رؤیای زیبا به‌صورت علمی‌درآورد که اسرار تکامل تاریخی و قوانین راهنمای آن را فاش کرد و بدین‌قرار یک اسلحه‌ی تئوریک به‌دست کارگران جهان داد که آنان‌را به دگرگون کردن روابط اجتماعی توانا می‌سازد. لیکن، نظرات مربوط به کمونیسم علمی، بلافاصله در جنبش طبقه‌ی کارگر راه نیافت. در آستانه‌ی انقلاب‌های سال ۱۸٤۸ و سال‌های پس از آن، جنبش کارگران هنوز تحت تأثیر تئوری‌های رنگارنگ اجتماعی بود و می‌بایست انبوه توهمات بورژوا- دموکراتیک و انقلابی – دمکراتیک را از خود دور کند. ولی در همین سال‌ها بود که شبح کمونیسم بر عرصه‌ی تاریخ جهان سایه افکند و تدریجاً در پیکارهای قهرمانانه‌ی طبقاتی پرخون‌تر گردید و در اقدام سترگ پرولتاریا روس که نخستین طبقه‌ای بود که به پی‌افکندن جامعه‌ی نوین پرداخت، شکل واقعیت به خود گرفت.

در سال‌های پیش از انقلاب، نظرات گوناگونی در جنبش طبقه‌ی کارگر جریان داشتند: از اندیشه‌های مربوط به کمونیسم مساوات‌طلبانه که از نظرات بابوفیست‌ها ریشه گرفته بود و توسط برابری‌طلبان فرانسه و پشتیبانان «کمونیسم قاشقی» (لوفل کومونیسموس) به کار بسته می‌شد، تا عقاید ارائه‌شده به‌وسیله‌ی سوسیالیسم مسیحی و تئوری‌های سوسیالیسم تخیلی که **بازار**[۳۵۳] و **آنفانون**[۳۵٤]، **تئودور دزامی**[۳۵۵] و **کابه**[۳۵٦] و تئوریسین‌های خرده‌بورژوازی یعنی **لوئی بلان**[۳۵۷] و **پرودون**[۳۵۸] پایه‌گذار آنارشیسم ارائه کرده بودند. طبقه‌ی کارگر هنوز ایمان به امکان تحقق دموکراسی بورژوایی و ظرفیت آن برای تکامل را از دست نداده بود. این طبقه، باز هم باور داشت که چنان‌چه طبقات حاکم بتوانند وضع اسف‌ناک مردم را از نزدیک ببینند، به کمک آن‌ها خواهند آمد و بارهای سنگین آنان‌را از دوش‌شان

---

[۳۵۳] Bazard

[۳۵٤] Enfanun

[۳۵۵] Theodore Dezamy

[۳۵٦] Cabet

[۳۵۷] Louis Blanc

[۳۵۸] Proudhon

برخواهند داشت. جنبش چارتیستی انگلستان نیز که لنین آن‌را نخستین جنبش انقلابی پردامنه و حقیقتاً توده‌ای با ماهیتی سیاسی می‌نامید با همین توهمات توأم بود. در شعر شاعران این جنبش – **ابه‌نزر الیوت**[۳۵۹] که اشعارش وسیعاً با مبارزه برای لغو **قوانین غلات** ارتباط دارد، **تامس کوپر**[۳۶۰]، **جرالد ماسی**[۳۶۱] و **ارنست جونز**[۳۶۲] – انگیزه‌های انقلابی با انگیزه‌های بشردوستانه در هم آمیخته است و مخالفت با استبداد، در کنار عدم مقاومت و گذشت عمومی‌دیده می‌شود. **وایت‌لینگرها** یعنی برابری‌طلبان آلمان و **هروگ**[۳۶۳] و **فرایلیگرات** شاعرانی که با جنبش کارگران پیوند داشتند، با همین توهمات مشخص می‌شوند. در اشعار هاینه نیز که نماینده‌ی دوره‌ی دوم جنبش رمانتیک برخاسته از حالت انقلابی جامعه بود، این توهمات منعکس شده است.هاینه که خیلی خوشحال بود از این‌که او را به‌دلیل حملات شدیدش به رمانتی‌سیسم ارتجاعی و دلیل انتقاد «غیررمانتیک»اش از بورژوازی، «رمانتی‌سیست بی‌خلعت» می‌نامیدند، درباره‌ی خودش چنین می‌گوید:«با وجود پیکارهای خونین با رمانتی‌سیسم، همواره یک رمانتی‌سیست بوده‌ام و حتی خیلی بیش‌تر از آن‌چه خودم انتظار داشتم رمانتی‌سیست بودم.»[۳۶۴] ولی با گفتن این جمله در باره‌ی کمونیست‌ها توانست آگاهی شگرف تاریخی خود را بروز دهد: «کمونیست‌ها، نیرومندترین حزب جهان را تشکیل می‌دهند و اگر شنیده می‌شود که هنوز دوران آنان فرا نرسیده، حرفی است کاملاً منطقی، ولی انتظار شکیبانه برای کسانی که آینده به آنان تعلق دارد، به‌معنای اتلاف وقت نیست.»[۳۶۵]

تضاد بین سرمایه و کار، تدریجاً به‌صورت مسأله‌ی اصلی تاریخ درمی‌آمد و اندیشه‌ی اجتماعی یا ادبیات، دیگر نمی‌توانستند آن‌را نادیده بگیرند. و کاملاً طبیعی بود که این مسأله‌ی نخست در داستان‌های رئالیستی نویسندگان

---

[۳۵۹] .Ebenezer Elliott

[۳۶۰] .Thomas Cooper

[۳۶۱] .Gerald Massey

[۳۶۲] .Ernest Jones

[۳۶۳] .Herwegh

[۳۶۴] .Henry Heine, De l'' Allemagne, T. ۲, Paris, ۱۸۵۵, P. ۲٤۳.

[۳۶۵] .Henry Heine, Oeuvres Completes, Lutece, paris, ۱۸۵۹, PP.XI-XII.

انگلیسی بررسی شود. زیرا انگلستان درآن زمان پیش‌رفته‌ترین قدرت صنعتی اروپا به‌شمار می‌رفت و در نتیجه‌ی، تضادهای سرمایه‌داری درآن‌جا از همه جا برجسته‌تر بودند.

نه فقط رئالیست‌های انتقادی- مانند **شارلوت برونته** که داستانش به‌نام **شرلی**[۳۶۶] تصویری جالب از دنیای معنوی کارگر ارائه می‌دهد که با وجود زندگی سخت و کشنده‌اش می‌تواند شرافت انسانی خود را سالم نگهدارد، یا **الیزابت گاسکل**[۳۶۷] که داستانش به‌نام «**ماری بارتون**»[۳۶۸] تصویری حقیقی و تکان‌دهنده از زندگی کارگران بافندگی‌های لانکشایر ارائه می‌دهد و سندی است بزرگ بر محکومیت نظام سرمایه‌داری- بلکه رئالیست‌های بورژوایی نیز مجبور شدند به پژوهش در وضعیت طبقه‌ی کارگر بپردازند تا بتوانند نتایجی را که مبارزه‌ی این طبقه برای آینده‌ی بورژوازی خواهد داشت درک کنند. **دیزرائلی**[۳۶۹] در داستان خود به‌نام **سیبیل**[۳۷۰] در تجسم وضع وحشتناک زندگی پرولتاریای انگلستان،آن‌چنان آگاهی و وسعت بینشی از خود نشان داد که نظیرش را در هیچ‌یک از ایده‌ئولوگ‌های امروزی بورژوازی نمی‌توان یافت. او شخصیت‌هایش را از میان افرادی برگزید که عضو جنبش چارتیستی بودند، و توانست تقسیم جامعه به دو گروه یعنی فقرا و اغنیا را که به‌قول خودش آن‌چنان از هم جدا هستند که گویی در دو کره‌ی مختلف زندگی می‌کنند، بپذیرد. لیکن، دیزرائلی معتقد بود که تضاد طبقاتی را به‌مدد اصلاحات جزیی، بهبود بخشیدن به وضع زندگی فقرا و دادن برخی امتیازات به پرولتاریا می‌توان حل کرد. برای تحقق این نظرش، او به احساسات بشردوستانه‌ی طبقات حاکم و اطاعت کارگران اهمیت می‌داد. خانم **هاریت مارتینو**[۳۷۱] در مجموعه‌ی چندی جلدی خود به‌نام «**توضیحاتی درباره‌ی اقتصاد سیاسی**»[۳۷۲] نظریه‌ی مشابهی ارائه کرد. او در داستان «**خوشبختی و بدبختی**

---

[۳۶۶] Shirley
[۳۶۷] Elizabeth Gaskell
[۳۶۸] Mary Barton
[۳۶۹] Disraeli
[۳۷۰] Sybil
[۳۷۱] Harriet Martineau
[۳۷۲] Lllustrations of political Economy

در گارولیچ»[۳۷۳] آشکارا کوشیده است با این استدلال که خانواده‌های پرجمیت موجب فقر می‌شوند، عقاید مالتوس را به کارگران بقبولاند. او کارگران را به دست برداشتن از مبارزه‌ی متشکل سیاسی (در داستان «**اعتصاب در منچستر**»[۳۷٤]) دعوت می‌کرد و بورژوازی را نیز به کاستن از سنگینی بار مالیت‌ها (**برای یکی و برای همه**[۳۷۵]) و بالا بردن تعداد مؤسسات خیریه(**عموزاده مارشال**[۳۷٦]) پند می‌داد. آثار هاریت مارتینو که به شیوه‌ای دوست‌داشتنی و جالب و هم‌چنین با اطلاعات کافی درباره‌ی محیط کار طبقه‌ی کارگر و زندگی روزانه‌ی زحمت‌کشان و تا اندازه‌ای آمیخته با احساسات نوشته شده‌اند– ولی از اغراقی که در آثار **یوجین سو**[۳۷۷] دیده می‌شود اجتناب می‌ورزد– در میان مردم کتاب‌خوان، شهرتی فراوان به دست آوردند.

رئالیست‌های انتقادی، که معنای تضاد بین کار و سرمایه را کشف کرده بودند، تصوری روشن از چگونگی مبارزه با این تضاد و حل آن نداشتند. الیزابت گاسکل و **کینگزلی**[۳۷۸] نویسنده‌ی داستان‌های «**خمیر ترش**»[۳۷۹] و «**آلتون لاک**»[۳۸۰] راه حل را در سوسیالیسم مسیحی جستجو می‌کردند. شارلوت برونته و دیکنز هم در خصوصیات اخلاقی، نوع‌دوستی و نیکی انسان به‌دنبال نیرویی می‌گشتند که با نظام بورژوایی قرینه باشد.دیکنز در داستان «**روزگار تنگدستی**» قدرت برابرکننده‌ی نظام سرمایه‌داری را البته با استفاه از تصویر کلی شهر صنعتی **کاکتاون** برای مجسم کردن تمدن بی‌روح سرمایه‌داری و انگ ضدانسانی زدن به تئوری‌های سودجویانه در شخصیت **گراندگریند** و **باندربی**– در نقطه‌ی مقابل انسانیت بلاک‌پول و مهربونی بی‌پایان سیسی و خلوص نظرگاه اخلاقی خودش و محکومیت انسان‌گرایانه‌ی سرمایه‌داری قرار داد.

---

[۳۷۳] .Weal and Woe in Garveloch

[۳۷٤] .A Manchester Strike

[۳۷۵] .For Each and for All

[۳۷٦] .Cousin Marshall

[۳۷۷] .Eugene Sue

[۳۷۸] .Kingsley

[۳۷۹] .Yeast

[۳۸۰] .Alton Lock

نویسندگان دوره‌ی کلاسیک رئالیسم انتقادی، برای پیدا کردن درست‌ترین راه‌حل تضاد بین کار و سرمایه، یعنی پیدا کردن راهی که به پیروزی پرولتاریا منجر شود- که خود نیز صمیمانه با این طبقه هم‌فکری و هم‌دردی می‌کردند- به حد کافی این تضادها را عمیقاً بررسی نکردند. این، تا اندازه‌ای ناشی از ماهیت ابهام‌آلود نظرات خود آن‌ها بود که به آنان امکان این‌گونه پیش‌بینی را نمی‌داد و تا اندازه‌ای هم از این‌جا ناشی می‌شد که هنوز هم توهمات بی‌شمار تخیلی، انقلابی – دموکراتیک و بورژوایی بر جنبش طبقه‌ی کارگر مسلط بود. جمع‌بندی تجربه‌ی کارگران و در آمیختن آن با **سوسیالیسم علمی** برای پی‌ریزی نظریه‌ای که راه پیروزی کارگران را هموار کند، به نبوغ مارکس و انگلس نیاز داشت.

لیکن رئالیسم انتقادی در دوره‌ی کلاسیک تکامل خود توانستند ماهیت نظام نوین سرمایه‌داری را که بر ویرانه‌های دنیای فئودالی بنیان گرفته بود جذب کند. رئالیسم انتقادی با وضوح بی‌امان و هنرمندی و فراستی بی‌مانند، در بطن تضادهای بورژوایی نفوذ و آن‌ها را مجسم کرد. رئالیست‌ها توجه خود را به تمامی‌عرصه‌های زندگی خصوصی و اجتماعی معطوف کردند و با کمال بخشیدن به شیوه‌ی رئالیستی، شرحی حقیقتاً دایره‌المعارف‌گونه درباره‌ی یک عصر کامل تاریخی، زندگی و اخلاقیات، آرمان‌ها، و تیپ‌های مردم آن از خود به‌جای گذاشتند و ویژگی‌های پایدار نظام سرمایه‌داری و روحیه‌ی بورژوایی را جمع‌بندی کردند. آثار آنان سرشار است از نظریه‌ی تکامل – نظریه‌ای که زندگی و جامعه را در تجسم ادبی، پدیده‌هایی متغیر و متحرک و **تکامل‌یابنده** می‌دادند. بدین‌سان، آثار آنان نمایان‌گر نوعی **تاریخ‌گرائی خودانگیخته**‌ی ذاتی است- کیفیتی که در اندیشه‌ی بورژوایی معاصر، اثری از آن دیده نمی‌شد. آنان برای آشکار کردن مبارزه‌ی طبقاتی و مبارزه‌ی بین منافع مادی، برخورد منافع متضاد را که باعث جدایی و بیگانگی مردم از یک‌دیگر می‌شود، نشان دادند. آنان در عصر رقابت «آزاد»، عمدتاً به بررسی نتایج ترقیات سرمایه‌داری که موجب **جدائی** و **بیگانگی** بود پرداختند و توجه‌شان به پدیده‌های متحدکننده در بطن نظام سرمایه‌داری، بسیار جزیی بود.

اشتیاق به تفسیر **ترکیبی** واقعیت که مختص اندیشه‌ی مترقی اجتماعی در نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم بود، از ویژگی‌های رئالیسم انتقادی در دوره‌ی کلاسیک هم به‌شمار می‌رفت. ولی رئالیسم انتقادی چون نمی‌توانست تضاد اصلی جامعه‌ی سرمایه‌داری یعنی تضاد بین کار و سرمایه را با تمام پی‌آمدهای تاریخی‌اش نشان دهد، به این ترکیب

نیز دست نیافت. کتاب «سرمایه» اثر مارکس و تئوری‌های کمونیسم علمی، **تفسیر ترکیبی** تاریخ، قوانین کلی و گرایش‌های آن و چشم‌اندازهای واقعی تکامل آن‌را روشن و ثابت کردند که سرچشمه‌های تقسیم طبقاتی و مبارزه‌ی طبقاتی را باید در ساختمان اقتصادی جامعه جستجو کرد. فقط شیوه‌ی رئالیسم سوسیالیستی که وارث و تکامل‌دهنده‌ی دستاوردها و کشف‌های هنرشناختی رئالیسم انتقادی بود توانست واقعیت را به‌صورتی **ترکیبی** مجسم کند.

رئالیسم انتقادی از لحاظ شیوه‌ی پژوهش هنری در واقعیت و هم‌چنین از لحاظ نظرات اجتماعی به رئالیسم سوسیالیستی کمک کرد. ارزیابی مارکس و انگلس از میراث ماتریالیسم فرانسه هم درباره‌ی سنت‌ها کلاسیک رئالیسم انتقادی صادق است هم درباره‌ی اهمیت آن برای شکل‌گیری رئالیسم سوسیالیستی. مارکس و انگلس نوشتند: « برای این‌که از روی تعالیم ماتریالیسم درباره‌ی خوبی اولیه و قدرت مساوی فکر انسان‌ها، نیروی بی‌کران تجربه، عادت و آموزش و پرورش، و تأثیر محیط در انسان، اهمیت عظیم صنایع، توجیه خوشی‌ها و غیره، به چگونگی ضرورت رابطه‌ی ماتریالسم با کمونیسم و سوسیالیسم پی ببریم، لزومی به نفوذ زیاد در درون آن نیست. اگر انسان کل شناخت و احساس‌های خود را از دنیای حواس و تجربه‌ی ناشی از آن به دست می‌آورد، دنیای تجربی را باید آن‌چنان ساخت که در آن، انسان آن‌چه را که حقیقتاً انسانی است تجربه و به آن عادت کند و از وجود خودش به‌عنوان یک انسان، آگاه گردد. اگر نفع را که محور تمامی‌اخلاقیات است به‌درستی بشناسیم، نفع خصوصی انسان را باید چنان تنظیم کرد که باید دارای ماهیتی انسانی کرد.»[۳۸۱]

این‌گونه نظرات را تقریباً در آثار تمامی‌کلاسیک‌های رئالیسم انتقادی می‌توان یافت آنان که فرزندان زمان خود بودند و نمی‌توانستند از اشتباهات و پیش‌داوری‌های زاییده‌ی شرایط تاریخی شکل‌دهنده‌ی شعور خویش بر حذر باشند و همان‌گونه تصور روشن سیاسی درباره‌ی چگونگی دگرگون کردن جامعه نداشتند، به‌بیان اعتراض توده‌ها علیه شرارت‌های سرمایه‌داری پرداختند. ماهیت اخلاقی آثار آنان با گرایش‌های مدافع ایده‌ئولوژیی در تضاد بود، به‌طوری که با وجود محدودیت‌ها و گاه نادرستی نظرات سیاسی‌شان، هنرشان ماهیتاً دموکراتیک بود چون **به‌طور عینی** با منافع

---

[۳۸۱]. K. Marx, F. Engels, The Holy Family, Moscow, ۱۹۵٦, PP. ۱۷۵-۷٦

توده‌هایی که با تجاوزات سرمایه‌داری بر حقوق انسان مبارزه می‌کردند **تطابق داشت**. آثار آنان که مرحله‌ای ضرور در تکامل ادبیات به‌شمار می‌رود، راه را برای شیوه‌ی نوین هنری یعنی رئالیسم سوسیالیستی هموار کرد.

هر چند بورژوازی توانست انقلاب‌های سال ۱۸٤۸ را سرکوب کند، برای ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی روشن شد که مسأله‌ی کارگران، به‌صورت مسأله‌ی محوری تاریخ درآمده بود و آینده‌ی سرمایه‌داری نیز وابسته‌ی آن است. بورژوازی دریافت که علی‌رغم پیش‌رفت‌های علمی و صنعتی، علی‌رغم استحکام سرمایه‌داری، شکوفا شدن تجارت و تقویت مواضع سیاسی طبقات متمول، نیرویی در بطن جامعه‌ی سرمایه‌داری در حال تکامل بود که خطری بسیار واقعی برای تمامی‌نظام روابط اجتماعی مبتنی بر استثمار به‌شمار می‌رفت . بورژوازی متوجه آغاز زوال فرهنگ بورژوایی نیز شده بود.

نیچه، با آن صراحت معمولی‌اش، مسأله‌ی کارگران را علت اصلی زلزله‌ای می‌دانست که بنای عظیم ظاهراً مستحکم تمدن بورژوایی را به لرزه درآورد. او در کتاب «**غروب خدایان**»[۳۸۲] می‌نویسد:«کارگر را برای مبارزه آماده کرده‌اند، به او حق تشکیل اتحادیه و حق سیاسی برای رأی دادن داده‌اند، پس دیگر جای تعجب نیست که او زندگی خود را ناگوار بداند. اما آنان چه می‌خواهند؟... اگر انسان بخواهد به یک هدف معین برسد باید وسایل لازم برای دست یافتن به آن هدف را فراهم کند. کسی که می‌خواهد برده داشته باشد ولی با وجود این، آن‌ها را مثل یک ارباب آموزش می‌دهد، یک احمق تمام‌عیار است.»[۳۸۳]

نیچه یکی از نخستین ایده‌ئولوگ‌ها و مدافعان سرمایه‌داری بود که متوجه نخستین نشانه‌های زوال دموکراسی بورژوایی شد. او در استدلال‌های خود، تمامی کوشش‌اش را برای تقوت مواضع طبقات حاکم به کار می‌برد و می‌کوشید میل به قدرت را در بورژوازی برانگیزد و « وسیله‌ی مناسب» برای رسیدن به هدف یعنی تبدیل توده‌ها به برده‌های مطیع را فراهم کند. لیکن، او تنها کسی نبود که به بحران قریب‌الوقوع پی برده بود. چون تا زمانی که قیمت

---

[۳۸۲] Gotzen- Dammerung

[۳۸۳] F. Nietzsche, Werke in Drei Banden Zweiter and, Munchen, ۱۹٦۲, S. ۱۰۱۷.

سهام در بازار بورس بالا بود و سیاست‌مداران و اقتصاددانان بورژوایی شکوفایی همیشگی سرمایه‌داری را پیش‌بینی می‌کردند، تا زمانی که ثمرات فعالیت‌های تب‌آلود اقتصادی به‌شکل رشد صنایع به‌ظهور می‌رسید و سرمایه‌ی مالی می‌توانست امپراتوری‌های نیرومند مالی تشکیل دهد تا شاخک‌های خود را به‌سوی کشورهای آن‌سوی دریاها بگسترند و به انقیاد کشورها و ملت‌های جدیدی در افریقا و آسیا توفیق یابند، تا زمانی که این گسترش اقتصادی تصور پایان‌ناپذیر بودن قدرت دنیای سرمایه‌داری را دامن می‌زد، در همان‌حال، روندها و تحولاتی پیچیده در ژرفای شعور اجتماعی جامعه‌ی سرمایه‌داری رخ می‌داد که دال بر آشفتگی و بی‌قراری تمامی‌نظام سرمایه‌داری بود. سرمایه‌داری تمام‌شکفته، نه فقط از هم پاشیدگی عمومی و تمرکز توجه فرد بر خود را به ارمغان آورد بلکه روند بیگانگی نیروهای اجتماعی از انسان را نیز قویاً شدت بخشید، روندی که به‌ویژه در مرحله‌ی تکامل انحصاری و امپریالیستی سرمایه‌داری، به‌صورت یکی از ویژگی‌های پایدار آن درآمد.

مارکس در کتاب «**ایده‌ئولوژی آلمان**» [۳۸۴] روند بیگانگی انسان از نیروهای اجتماعی را چنین تعریف کرده است:«قدرت اجتماعی، یعنی نیروی افزایش یافته‌ی تولید، که از طریق هم‌کاری افراد گوناگون به‌دنبال تقسیم کار به‌ظهور می‌رسد، در نظر این افراد که هم‌کاری‌شان دواطلبانه نیست بلکه به‌طور طبیعی میسر شده است، نه به‌مثابه‌ی قدرت متحدشده‌ی خودشان بلکه به‌مثابه‌ی نیرویی بیگانه و خارج از وجود خودشان تجلی می‌کند که اینان هیچ‌گونه اطلاعی از منشأ و هدف آن ندارند و در نتیجه نمی‌توانند کنترلش کنند، که برخلاف میل اینان از چندین دوره و مرحله می‌گذرد که نه فقط از اراده و عمل انسان مستقل است بلکه حاکم مطلق انسان نیز هست.»[۳۸۵]

این روند بیگانگی قویاً بر تمام جنبه‌های شعور گذاشت و به انواع تصورات خرافاتی و توهم‌آمیز درباره‌ی واقعیت و روابط انسان با آن دامن زد. این روند با پیچیدگی روزافزون زندگی اجتماعی، رشد تقسیم کار که تمامی‌قشرهای مردم را از یک‌دیگر جدا می‌کند، تکامل فنون و صنایع و ژرف‌تر شدن تقسیم طبقاتی، ملی و فرهنگی، شدت یافت. برای شعور انسان بیگانه، به‌دست آوردن تصویری یک‌پارچه از پدیده‌های زندگی، روزبه‌روز دشوارتر می‌شد و در

[۳۸۴] The German Ideology

[۳۸۵] K. Marx and F. Engels, The erman Ideology, Moscow, ۱۹٦٤,P.٤٦

عوض این پدیده‌ها به‌مثابه‌ی اجزاء جدا از هم مشاهده می‌شدند. لنین نوشت: «هر تولیدکننده‌ی منفرد در نظام اقتصادی جهان، می‌داند که به‌نحوی از انحاء، تغییری در تکنیک تولید ایجاد می‌کند؛ هر کارخانه‌دار هم می‌داند که بعضی کالاها را با بعضی کالاها مبادله می‌کند؛ اما این تولیدکنندگان و این کارخانه‌داران نمی‌دانند که با همین کارهایشان **هستی اجتماعی** را دگرگون می‌کنند... وجود اجتماعی از **شعور اجتماعی مردم مستقل** است. این که شما زندگی می‌کنید و به سر کار می‌روید، بچه‌هایی به دنیا می‌آورید، محصولات را تولید و مبادله می‌کنید، موجب پیدایش زنجیری از رویدادهای عینی و ضرورمی‌شود و آن زنجیر تکامل است که از شعور اجتماعی شما مستقل است و **شعور اجتماعی** شما هرگز به‌طور کامل به شناخت آن نایل نمی‌آید.»[۳۸۶]

لیکن، بیگانگی انسان از نیروی تولیدی و اجتماعی، پدیده‌ای تاریخی بود که با شرایط ویژه‌ی تولید سرمایه‌داری پیوند داشت. مارکس ضمن بررسی راه‌ها و وسایل غلبه بر بیگانگی، در مقاله‌ای به‌نام «**درباره‌ی مسأله‌ی یهود**» این‌طور می‌نویسد:«فقط زمانی که انسان منفرد واقعی، شهروند انتزاعی را به درون خود ببرد، زمانی که به‌عنوان یک انسان ویژه در زندگی روزانه‌اش، در کار خصوصی‌اش و در موقعیت ویژه‌اش به‌صورت یک انسان نوعی درآید؛ فقط زمانی که نیروهای خود را به‌عنوان نیروهای اجتماعی بشناسد و سازمان دهد به‌نحوی‌که از آن پس نیروی اجتماعی را به‌عنوان نیروی **سیاسی** از خودش جدا نداند، فقط آن زمان است که آزادی انسان تحقق می‌پذیرد.[۳۸۷] به‌بیان دیگر، بیگانگی انسان از نیروی اجتماعی، سرانجام فقط در شرایط جامعه‌ی کمونیستی از بین می‌رود، جامعه‌ای که در آن تمامی‌موانع موجود بین شعور فرد و شعور جامعه از میان برداشته می‌شود و نتایج زیان‌بار بیگانگی **در جریان مبارزه‌ی سیاسی علیه سرمایه‌داری محو خواهد شد**. بدین‌سان، شعور انقلابی که به تئوری پیش‌رفته‌ی علمی مجهز است، از توهماتی که روند بیگانگی در شعور انسان پدید می‌آورد مبرا است. شعور مترقی و انقلابی، واقعیت را آن‌چنان که هست، مشاهده و درک می‌کند.

---

[۳۸۶].V. I. Lenin, Collected Works, Vol. ١٤,P.٣٢٥.

[۳۸۷].K. Marx, F. Engels, Werke, bd. ١.S.٣٧٠

اما شعور توده‌ها می‌تواند به مشاهده و درک مکانیسم روابط اجتماعی، گرایش‌های تکامل اجتماعی و ماهیت نظرات و اعتقادات طبقات مختلف نه فقط در دوره‌ی تشدید مبارزات و پیکارهای طبقاتی، بلکه در دوره‌ای که این شناخت در اثر فعالیت حزب انقلابی مجهز به تئوری کمونیسم علمی‌از خارج در آن نفوذ می‌کند نیز نایل آید.

بدین‌ترتیب، روند بیگانگی فقط به‌طور کامل در شعور بورژوایی که واقعیت را تحریف می‌کند و مفاهیمی‌دروغین درباره‌ی جامعه، طبیعت و انسان و روابط میان آن‌ها در عرصه‌های گوناگون ایده‌ئولوژیک ارائه می‌دهد، تکامل می‌یابد. [۳۸۸] مفهوم تاریخ و نیروهای تعیین‌کننده‌ی مسیر آن نیز دگرگون می‌شود. **نظریه‌ی تکامل** و نظریه‌ی ترقی، که از ویژگی‌های ایده‌ئولوژی در مراحل اولیه‌ی آن به‌شمار می‌روند در دوره‌ی سرمایه‌داری رشدیافته، میدان را برای نظریه‌ی پایداری روابط اجتماعی مبتنی بر نابرابری اجتماعی خالی می‌کنند.

ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی اکنون این نظریه را که پیروزی نهایی سرمایه‌داری لزوم دگرگونی و تجدیدی سازمان جامعه را از میان برداشته است، بدیهی و بی‌چون‌وچرا می‌دانند. همان‌طورکه **پتوفی** شاعر بزرگ و انقلابی مجاز ضمن حمله به مدافعان سرمایه‌داری می‌گوید:

پیامبران دروغین مدعی‌اند که ما رسیده‌ایم
به ساحل دوردست آرزوهایمان
می‌گویند سرزمین موعود، همین‌جاست،
و راهی دراز و بس دراز در پشت ما است.

---

[۳۸۸] – فیلسوفان بورژوایی معاصر مانند بیگو Bigo و کالوه Calves پدران یسوعی فرانسوی، که در کتاب‌های خود به بررسی ماهیت انقلابی مفهوم بیگانگی می‌پردازند در کتاب‌هایشان به نام‌های مارکسیسم و انسان‌گرایی و اندیشه‌ی کارل مارکس، به‌ترتیب، نخست می‌کوشند این مفهوم را از مضمون انقلابی‌اش تهی کنند و ثانیاً ضمن کوشش برای این‌که مارکسیسم را به‌مثابه‌ی فلسفه‌ای اخلاقی جلوه دهند، مضمون آن‌را به تئوری بیگانگی محدود می‌کنند. این‌گونه نظرات، بطور مستدل و تکان‌دهنده در کتاب‌های مارکسیستی معاصر انتقاد شده‌اند. در این‌جا ما **فقط** تا آن اندازه به بررسی بیگانگی می‌پردازیم که با تکامل رئالیسم ارتباط داشته باشد.(نویسنده).

در واقع، تاریخ‌دانان فرانسه که پیش از همه به وجود مبارزه‌ی طبقاتی پی بردند استدلال می‌کرند که این مبارزه با پیروزی بورژوازی قطع می‌شود، در حالی‌که فیلسوفان و جامعه‌شناسان پوزیتیویست، جامعه و شعور را چیزی پایدار و تغییرناپذیر می‌دانستند که به‌گفته‌ی کنت «تابع قوانین بی‌تغییر طبیعت» است. پشتیبانان داروینیسم اجتماعی، مبارزه‌ی طبقاتی را به مبارزه برای بقا تنزل دادند و بدین‌طریق امکان هرگونه دگرگونی در نظام اجتماعی را انکار کردند، چون مبارزه‌ای که آنان در نظر داشتند، ماهیتاً فقط در چارچوب نظام موجود و به‌شکل پیکار برای رسیدن به عالی‌ترین سطح رفاه مادی، می‌توانست به حیات خود ادامه دهد. آن عده از ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی، مانند رنان که دگرگونی اجتماعی را پذیرفتند، فرض‌شان این بود که چنین تحولی فقط به‌طور ارگانیک یعنی بدون از بین بردن ساخت موجود اجتماعی می‌تواند تحقق پیدا کند. داستایفسکی در مقاله‌ی «درباره‌ی بورژوا» که فصلی از کتاب «**یادداشت‌های زمستانی درباره‌ی تأثیرات تابستانی**»[۳۸۹] است، به‌طرزی برجسته خصلت دفاعی شعور بورژوایی و زوال دموکراسی بورژوایی را در دوره‌ی بلوغ تکامل سرمایه‌داری آشکار می‌سازد و می‌نویسد: «چرا او (یعنی بورژوا – نویسنده) شیوه‌ی بسیار عالی سخن‌گویی در مجلس نمایندگان را که سابقاً این‌همه مورد علاقه‌اش بود فراموش کرده است؟ چرا نمی‌خواهد چیزی را به یاد بیاورد و هنگامی‌که موضوعی از گذشته را به یادش می‌آورید دست‌هایش را برایتان تکان می‌دهد؟ راستی چرا وقتی دیگران در حضور او آرزوی چیزی را می‌کنند که به آینده‌ی دور مربوط می‌شود؟ در فکر و چشم و زبانش چنین اضطرابی دیده می‌شود؟ راستی چرا وقتی خودش سهواً از دهانش می‌پرد و چیزی را آرزو می‌کند، بلافاصله یکه می‌خورد و با التماس دعا می‌گوید: «خدایا، دارم چه کار می‌کنم؟» و تا مدت‌ها بعد می‌کوشد بلکه بدرفتاری‌اش را با پشتکار و اطاعت، جبران کند؟»[۳۹۰] داستایفسکی می‌افزاید این از آن‌جهت است که او می‌ترسید از این‌که«شاید مردم فکر کنند هنوز به کمال مطلوب نرسیده‌اند... که شاید کسی جرأت کند و چیزی بیش‌تر بخواهد، و بدین‌ترتیب، خود بورژوا هم به‌طور کامل از نظامی‌که مدافع آن است و به دیگران تحمیل می‌کند خشنود نیست؛ یعنی در جامعه

---

[۳۸۹]. Winter Notes on Summer Impressions

[۳۹۰]. F. Dostoyevsky, Collected Works, Moscow, ۱۹۵۶, Vol. ٤,P. ۱۰۰

روزنه‌هایی وجود دارد که نیازمند تعمیر است.»[۳۹۱] بورژوا از چه کسی می‌ترسد؟ داستایسفکی به این پرسش نیز پاسخ می‌دهد. «بلی، او باز هم از همین مردم می‌ترسد.»[۳۹۲] او به این جهت می‌ترسد که نتوانسته است به هدف‌های مطلوب خود که در جریان انقلابش اعلام کرده بود برسد. «اصول فناناپذیر انقلاب سال ۱۷۸۹»- آزادی، برابری و برادری – که **هومه** از شخصیت‌های **فلوبر**[۳۹۳] مانند لیبرال‌ها با نظراتی مشابه آن‌چه در نطق‌های پارلمانی و کرسی‌های دانشگاهی، در رساله‌های فلسفی و روزنامه ها ارائه می‌شد برای رسیدن به آن‌ها سوگند خورده بود، ورشکست از آب درآمدند. داستایسفکی می‌نویسد: «آزادی، کدام آزادی؟ همان آزادی برای همه که بتوانند در چارچوب قانون، هر کار که دلشان خواست بکنند. چه وقت می‌توانید همان‌طور عمل کنید که دلخواه‌تان است؟ وقتی یک میلیون ثروت داشته باشید. آیا آزادی به همه کس یک میلیون ثروت می‌دهد؟ نه. راستی انسان بدون یک میلیون ثروت، چیست؟ کسی که یک میلیون ثروت نداشته باشد، آن آدمی نیست که بتواند هر کاری بکند، بلکه آدمی است که دیگران می‌توانند هر کاری با او بکنند.»[۳۹٤] اما در مورد برابری در برابر قانون، به‌شکلی که وجود دارد، بورژوا «می‌تواند و باید آن‌را یک توهین شخصی به حساب آورند». درباره‌ی برادری چه می‌توان گفت؟ برادری به‌شکل غربی، یعنی با ماهیت بورژوایی«... هنوز به‌ظهور نرسیده است. در عوض، آن‌چه به‌ظهور رسیده، اصل فردیت و اصل انسان صاحب شغل آزاد، فزونی گرفتن صیانت نفس، پیشبرد خود، سنگربندی برای خود در «من» و قرار دادن این «من» به‌عنوان یک قانون در برابر تمامی طبیعت و مردم است، که خود را با آن‌چه غیر از وجودش است کاملاً برابر و معادل می‌داند.»[۳۹٥] به‌بیان دیگر، تمدن سرمایه‌داری به **بیگانگی** انسان منجر گردید، انسانی که ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی می‌کوشند طبیعت‌اش را تغییرناپذیر جلوه دهند. آنان مدعی‌اند که هم انسان و هم جامعه، هر دو ثابت و پایدارند، و بدین‌سان منکر این واقعیت می‌شوند که جامعه و بالنتیجه شعور افراد آن‌را می‌توان بر اساس موازینی دیگر از نو سازمان داد. هربرت اسپنسر که تنفری بیمارگونه به

---

[۳۹۱] Ibid., P. ۱۰۱.
[۳۹۲] Ibid., P.۱۰٥.
[۳۹۳] Flaubert
[۳۹٤] F. Dostoyevsky, Collected Works, Vol. ٤, P. ۱۰٥
[۳۹٥] Ibid .,P. ۱۰٦.

سوسیالیسم داشت و عقاید خود را بر پایه‌ی تئوری‌های تکامل‌گرای مبتنی کرده بود، کوشید نابرابری طبقاتی را به‌صورت مطلق درآورد و آن‌را قانون تغییرناپذیر زندگی بداند. هر چند او علل نواقص اجتماعی نظام سرمایه‌داری را در خود سرمایه‌داری جستجو می‌کرد، همین نقص‌ها را هم به «نقص انسان» نسبت می‌داد، گویی این نواقص اموری هستند ذاتی و نه شرطی . او نظریه‌ی دگرگون‌سازی کمونیستی جامعه را به دلایل رد می‌کرد: «دستگاه کمونیسم، مانند دستگاه نظام موجود اجتماعی، باید از ماهیت موجود انسان‌ها ساخته شود؛ و نواقص موجود در ماهیت کنونی انسان‌ها، در آن دستگاه نیز همین شرارت‌ها را به‌وجود خواهد آورد... ماهیت ناقص شهروندان، در هرگونه ساختمان اجتماعی هم قرار گیرند، با از کار افتادن آن ساختمان متجلی خواهد شد. ما هیچ‌گونه کیمیای سیاسی در دست نداریم که به‌مدد آن بتوانیم از غریزه‌های سربی افراد،رفتاری طلایی بسازیم.»[۳۹۶] انسان‌گرایی سوسیالیستی و تئوری کمونیسم عملی، این‌گونه نظرات ضدبشری درباره‌ی طبیعت انسان را رد می‌کنند. لنین نوشت: «کمونیسم را فقط با تکیه بر مواد و مصالحی می‌توان ساخت که در دوره‌ی سرمایه‌داری، و در بطن دستگاه پالوده‌شده‌ای در شرایط حکومت بورژوایی قالب‌گیری شده است و – تا آن‌جا که به عامل انسانی در دستگاه مزبور مربوط می‌شود- به‌طور اجتناب‌ناپذیر، **رنگ** ذهنیات بورژوایی دارند. همین، عاملی است که ساختمان جامعه‌ی کمونیستی را دشوار می‌کند، ولی در همان‌حال، تضمینی است بر این واقعیت که جامعه‌ی مزبور را می‌توان و باید ساخت.»[۳۹۷]تضمین پیروزی در ساختمان سوسیالیسم و کمونیسم این است که سوسیالیسم به فرد و توده‌ها امکان می‌دهد که «استعدادهای خود را بروز دهند، توانایی خود را تکامل بخشند، و آن قدرت‌های بی‌کران فکری را که در میان مردم وجود دارد و سرمایه‌داری هزارهزارشان را درهم می‌کوبید، سرکوب و خفه می‌کرد، آشکار سازند.»[۳۹۸]

تجربه‌ی عملی ساختمان سوسیالیسم و کمونیسم در شوروی و دموکراسی‌های توده‌ای، و گسترش عقاید کمونیستی در سراسر جهان، بی‌ثمری و دروغ بودن عقاید اسپنسر و فیلسوفان و جامعه‌شناسان، نویسندگان و تبلیغ‌کنندگان

---

[۳۹۶] Herbert Spencer, The Mzn Versus the state, London, ۱۹۱٤, PP.۳۸, ۳۹.

[۳۹۷] V. I. Lenin, Collected Works, Vol. ۲۸, P. ۳۸۸.

[۳۹۸] Ibid., Vol. ۲٦, P.٤۰٤.

بورژوایی را که بی‌هوده می‌کوشند «تغییرناپذیری» طبیعت انسان را ثابت و در پی آن امکان پی‌ریزی روابط منطقی اجتماعی را انکار کنند، نشان می‌دهد.

ماهیت دفاعی ایده‌ئولو ژی بورژوایی را به‌طور کامل و واضح در وجود نیچه می‌توان دید، چون او نه فقط نظرات ایده‌ئولوگ‌های معاصر بورژوایی را پیش‌بینی کرد بلکه راه را هم برایشان کوبید و هموراه کرد. فلسفه‌ی نیچه منعکس‌کننده‌ی ویژگی‌های ماهوی مرحله‌ی نوین تکامل شعور بورژوایی در دوره‌ی گذار از جامعه‌ی سرمایه‌داری به مرحله‌ی نوین تکامل شعور بورژوایی در دوره‌ی گذار از جامعه‌ی سرمایه‌داری به مرحله‌ی امپریالیستی، همراه با بیگانگی دم‌افزون آن، می‌باشد. ویژگی‌های عمده‌ی جهان‌نگری بورژوایی در مرحله‌ی نوین، که ما را وا می‌دارد تا نام بینش منحط بر آن بگذاریم، در فلسفه‌ی نیچه فرمول‌بندی و تعریف شده است. در این مرحله، انحطاط، ویژگی ماهوی و متمایزکننده‌ی شعور بورژوایی گردید.

نیچه نیز مانند تمامی‌ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی، تغییرناپذیری جامعه‌ی سرمایه‌داری را نقطه‌ی حرکت خود قرار داد، ولی دفاع او از تغییرناپذیری روابط موجود آن‌چنان سرسختانه بود که حتی مفهوم تکامل را از تاریخ دور کرد. او نبرد خود علیه پیش‌رفت سوسیالیسم و انسان‌گرایی، آزادی و انقلاب را با انتقاد کوبنده‌ی مفهوم «انسان تاریخی» آغاز کرد.

او در وهله‌ی نخست انسان را از تمامی پیوندهای اجتماعی گسست و او را به‌صورت یک شیء منتزع‌شده‌ی فلسفی و بیگانه با تمامی‌شرایط اجتماعی و تاریخی درآورد. انسان را از سنت‌های تاریخی هم جدا کرد، چون این سنت‌ها نیز مانند اندیشه‌ی تاریخی درآورد. انسان را از سنت‌های تاریخی هم جدا کرد، چون این سنت‌ها نیز مانند اندیشه‌ی تاریخی، میراث عصرانقلابات و در نتیجه، مغایر عقاید و مفاهیمی‌بود که نیچه در اندیشه‌ی بورژوایی القا می‌کرد و خواستار ارزیابی دوباره‌ی ارزش‌هایی بود که به‌نحوی از انحاء با جنبش‌های انقلابی و دموکراتیک گذشته و حال ارتباط داشتند. نیچه که انسان را موجودی کامل و مستقل از محیط و شرایط تاریخی می‌دانست که رفتارش را اراده‌ی معطوف به قدرت تعیین می‌کند، با این‌حال، تصویری نسبتاً معتبر از تمدن و فرهنگ بورژوایی ترسیم کرد. او ضمن عامیانه کردن مبارزه‌ی اجتماعی دوران‌های گذشته و حال، **بردگی** را شالوده‌ی تمدن و به‌مثابه‌ی‌ی خاکی

می‌دانست که فرهنگ اقلیت برگزیده در آن می‌روید و شکوفا می‌شود. موافق تئوری او، این «ابرمردها»ی برگزیده، لازم‌اند تا بر توده‌ها یا به‌قول خودش بر «گله‌ها» حکومت کنند.

انسان نیچه که از تاریخ جدا شده، از جریان زمان هم کنار افتاده است. شعور، ماهیت و اندیشه‌ی او و تمامی‌روحیاتش **بیرون از زمان** هستند. نسبت دادن ماهیتی **بیرون از زمان** به اندیشه‌ها و اعمال انسان و به تمامی«من» انسان، یکی از ویژگی‌های بارز **انحطاط** به‌عنوان شکلی از **شعور** است. از دیگر ویژگی‌های مهم او انکار شناخت منطقی است. انسان که از دنیای عینی خارج جدا و با واقعیت بیگانه شود، نمی‌تواند این فاصله و شکاف دهان گشوده‌ی ژرف میان «من» ذهنی خود و دنیای خارج را به‌مدد عقل پر کند، عقلی که کارش فقط بریدن و دوختن رود آشفته‌ی رندگی است، و مسیر جاودانی خود را در کنار انسان و برخلاف جهت روح او شنا کنان می‌پیماید. فقط شهود می‌تواند این فاصله را پر کند. نیچه با پیشنهاد اتخاذ روشی **دیونوسوس**وار[۳۹۹] برای مشاهده و درک جهان، دروازه ها را به روی فلسفه‌ی خرد گریزی گشود و عقل را به آغوش غرایز کور، بی‌امان و «شبان‌گاهی» و هیجانات و احساسات سرکش انداخت. **برگسون** که نقش فرعی تحلیل‌گر و راهنما در حوزه‌ی پست دنیای مادی را به عقل نسبت می‌دهد، شهود را نیز عالی‌ترین شکل ادراک و شناخت می‌داند، چون شهود، حرکت فناناپذیررا به تمامی‌در بر می‌گیرد، و از این‌جهت نه فقط درک اجزاء صرفاً جداگانه، بلکه درک کل پدیده‌های پدیدآورنده‌ی جهان را نیز برای انسان امکان‌پذیر می‌سازد. شهودگرایی، ویژگی ذاتی دوره‌ی انحطاط، عنصر ماهوی شعور و ادبیات بورژوایی در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم و تمامی شکل‌های هنر منحط در سده‌ی بیستم که با نمادگرایی آغاز گردید و با سوررئالیسم و هنر انتزاعی ادامه یافته است. درست همان‌طورکه انحطاط به‌عنوان شکلی از شعور، بر وجود غرایز و عرصه‌ی احساس‌ها تأکید می‌کند، زیبایی‌شناسی گرایش‌های منحط و گرایش‌های خویشاوند با آن‌ها– مثلاً نمادگرایی– نیز پیوسته در تلاش است تا به‌جای تجسم و تحلیل افکار و احساسات عینی انسان که از اهمیت عام برخوردارند، احساس‌ها و هیجان‌هایی ذهنی و خاص را منتقل کند. این انتقال بسیار پالوده سده‌ی احساس‌های یک انسان بیگانه شده، از ویژگی‌های شعر

---

[۳۹۹] .Dionysian

مالارمه[٤٠٠]، **والید**[٤٠١]، **هموفن‌اشتال**، **سولوگاب**[٤٠٢] و **جورج** است و به‌بیان دیگر، عنصری است که آنان را با وجود شخصیت‌ها و استعدادهای گوناگون هنری‌شان زیر یک سقف گرد می‌آورد، چون خود این انتقال پالوده‌شده نیز از همان **جهان‌نگری** زاییده‌ی انحطاط به‌عنوان شکل خاصی از شعور مشق می‌شد.

نیچه که طبیعت انسان را بیرون از زمان در نظر می‌گرفت، مفهوم ترقی تاریخی را نفی کرد و تئوری دور ابدی را به‌جای آن نشاند. او عقیده‌ی «زندگی، هم‌چنان که هست، بی‌معنی، بی‌هدف ولی الزاماً تکرارشونده، بدون نیستی قطعی– دور ابدی– را در برابر نظریه‌ی تکامل قرار داد. این، در میان تمامی‌فریضه‌ها، علمی‌ترین فریضه‌ی ممکن است. ما منکر هدف‌های نهایی هستیم: اگر زندگی چنین هدفی داشت، می‌بایست تا کنون به این هدف رسیده باشد.»[٤٠٣] بدین‌سان نیچه با کمک تئوری «دور ابدی» یا «ثبات تغیرپذییر»، که در آن اشیاء و پدیده‌ها دگرگون می‌شوند ولی ماهیت‌شان ثابت می‌ماند، استمرار و دگرگونی‌ناپذیری روابط اجتماعی سرمایه‌داری را اعلام کرد و در اصل، این تئوری را هم برای دفاع و حمایت ازهمین روابط، سر هم کرده بود.

نیچه در کتاب «**چنین گفت زرتشت**»[٤٠٤] می‌نویسد: «تمامی‌اشیاء، تا ابد، دور می‌زنند، ما نیز هم‌راه با آن‌ها دور می‌زنیم... ما به دفعات بی‌شمار، زندگی کرده‌ایم و تمامی‌اشیاء نیز هم‌راه ما چنین کرده‌اند» ولی نیچه با انکار تکامل، وجود زمان تاریخی را هم انکار می‌کرد او پیش از این در کتاب «**ریچارد واگنر در بیروت**»[٤٠٥] (١٨٧٥–١٨٧٦) این‌طور نوشته بود:«ما پدیده‌هایی را تجربه می‌کنیم که برایمان آن‌چنان بیگانه‌اند که گویا ناگشودنی‌اند، گویا در فضا معلق‌اند، به اعماق زمان برمی‌گردند و ما نیز با مقایسه‌ی آن‌ها با پدیده‌های یونان نمی‌توانیم میان‌شان رابطه برقرار کنیم. مثلاً بین کانت و فلاسفه‌ی الئات، بین شوپنهاور و امپدوکلس، بین آشیل و ریچارد واگنر، چنان پیوند محکم خویشاوندی و

---

[٤٠٠] Mallarme

[٤٠١] Oscar Wilde

[٤٠٢] Sologub

[٤٠٣] F. Nietzsche, Ein Buch fur Alle und Kuner, Leipzig, ١٩٠٠, S.٣٢١.

[٤٠٤] Also Sprach Zarathustra

[٤٠٥] Richard Wagner in Bayreuth

همانندی وجود دارد که ماهیت نسبی تمامی‌مفاهیم زمان عملاً از نظر می‌افتد: چنین به نظر می‌رسد که ماهیت نسبتی تمامی‌مفاهیم زمان عملاً از نظر می‌افتد: چنین به نظر می‌رسد که بسیاری از اشیاء و مسایل با هم‌دیگر مربوط‌اند و زمان، چیزی نیست مگر پرده‌ای که این رابطه‌ی متقابل را از ما پنهان می‌دارد... آونگ تاریخ به همان نقطه‌ای برگشته است که نوسان خود را از آن‌جا آغاز کرده بود– به فاصله و ژرفای اسرارآمیز برگشته است. تصویر جهان ما به‌هیچ‌وجه تصویری تازه نیست. تاریخ‌دان بیش از پیش متوجه می‌شود که دست‌اندرکار شناخت ویژگی‌ها و آثار آشنای گذشته است.»[٤٠٦] در کنار تئوری دور ابدی و نسبی بودن زمان تاریخی، یکی دیگر از ویژگی‌های اصلی هنر و ادبیات دوره‌ی انحطاط، **ضدتاریخی‌گرایی** بود. اساساً تمامی‌شکل‌های شعور نوین بورژوایی تحت تأثیر ضدتاریخ‌گرایی هستند. با وجود این، شعور بورژوایی در بطن روابط خردکننده‌ی اجتماعی، در دوره‌ی زوال نهایی دموکراتیسم بورژوایی، زوال امپراتوری‌های کهنه‌ی استعماری و خیزش شهاب‌گونه‌ی توده‌ها برای دست یازیدن به فعالیت‌های اجتماعی، اگر کلمه‌ای از انقلاب عملی و فنی نگوییم، هرگونه عقیده به واقعیت تاریخ به‌عنوان یک روند را از دست داده است. **کارل یوئل**[٤٠٧] در آستانه‌ی جنگ اول جهانی نوشت: «نگرش انتقادی، ما را به‌سوی شک‌گرایی هدایت می‌کند. شک‌گرایی، ما را به محروم کردنمان از آخرین و ظریف‌ترین چیزی که از سده‌ی نوزدهم به ارث برده‌ایم، یعنی شناختی که از تاریخ به دست آورده‌ایم تهدید می‌کند. نیچه نخستین ضربه را با یک کتاب وارد کرد، کتابی که می‌خواست در آن از منافع و مضار تاریخ بگوید ولی در این کتاب، عملاً فقط از مضار آن صحبت کرد. به‌زودی روی سنگ یکی از قبرها چنین خواهیم خواند: «مرگ یک علم» دو تن از کانت‌گرایان نو، **ریکرت**[٤٠٨] و **زی‌مل**[٤٠٩] مفهوم روند تاریخ را به‌صورت ذهنی ذهنی درآورده‌اند؛ بند تو کروچه منکر این بود که تاریخ ممکن است یک روند قانون‌مندی باشد، تا جایی که در وجود زمان تاریخی نیز تردید می‌کرد؛ اشپنگلر علت‌گرای، تاریخ را به‌مثابه‌ی توالی فرهنگ‌های جداگانه و منزوی که هرکدام

---

[٤٠٦] F. Nietzsche, Unzeitgemasse Betrachtungen, Leipzig, ١٨٧٣, S. ٢٢.

[٤٠٧] Karl Joel

[٤٠٨] Rickert

[٤٠٩] Simmel

نظیر ارگانیسمی که طول عمرش از پیش تعیین شده است و ویژگی‌های تکامل‌شان را هم از روی قیاس می‌توان تعیین کرد، مورد بررسی قرار می‌داد. اشپنگلر هم مانند نیچه به تشابهات موجود میان پدیده‌هایی که دارای ماهیت متفاوت تاریخی هستند اشاره کرد و به این‌ترتیب، در واقع، زمان تاریخی را نفی کرد. او می‌نویسد: «پرگاموم المثنای بیروت است. هم‌چنین، نقاشی ایده‌آلیستی مکاتب آسیایی و سیسیون صرفاً یک حادثه ضمنی است که با حادثه‌ی ضمنی **باربیزون**[۴۱۰] و **مکتب مانه**[۴۱۱]، به‌طور کامل مطابقت دارد» و غیره‌وغیره. اگر انسان چنین روشی را اتخاذ کند، این‌گونه مقایسه‌ها را الی‌غیرالنهایه می‌توان ادامه داد. فلسفه‌ی تاریخ **آرنولد توین‌بی**[۴۱۲] نیز به همین شیوه‌ی تفکر مربوط می‌شود. اگر اشپنگلر تمامی‌تاریخ را مرکب از هشت‌گونه فرهنگ می‌دانست، توین‌بی، متنفذترین متخصص جدید فلسفه‌ی تاریخ، بیست و یک فرهنگ را در تمامی‌تاریخ تشخیص داده است. او در کتاب چندجلدی خود به‌نام «بررسی تاریخ»[۴۱۳] تاریخ را نه به‌مثابه‌ی روند تکامل یابنده‌ای یک‌پارچه، بلکه به‌مثابه‌ی ترکیب تمدن‌های مستقل گوناگون مورد بررسی قرار می‌دهد. او نیز مانند نیچه و اشپنگلر، رویدادهای کاملاً متفاوت تاریخی را در یک مقوله می‌گنجاند. مثلاً دولت اسپارت را با دولت پروس مقایسه می‌کند. توین‌بی نظریه‌ی تکامل تاریخ در زمان را رد می‌کند و نظریه‌ی دور ابدی خویش را ارائه می‌دهد. ضدتاریخ‌گرایی نه فقط در نظرات تاریخ‌دانان و فیلسوفان بورژوایی بلکه در هنر و ادبیات بورژوایی نیز هرجا که جهان‌نگری منحط بر آن حاکم باشد دیده می‌شود.

جیمز جویس[۴۱۴] در داستان **اولیس**[۴۱۵] دوره‌های گوناگون تاریخی را با هم ترکیب کرد و تمامی‌آن‌ها را در وجود **استفن ددالوس**، قهرمان داستان، متمرکز ساخت. نویسندگان داستان‌های اتوبیوگرافیک مانند **آندره موروا** و **امیل**

---

[۴۱۰]– Barbizon: مکتبی است در نقاشی که از ۱۸۳۰تا ۱۸۷۰ رونق داشت و نامش را از دهکده‌ی باربیزون در نزدیکی جنگل فونتن بلو در فرانسه گرفته است؛ سنت‌های کلاسیک نقاشی را منسوخ می‌شمرد.

[۴۱۱].Arnold Toynbee

[۴۱۲].Manet

[۴۱۳].A Study if History

[۴۱۴].James Joyce

[۴۱۵].Ulysses

لودیگ و هم‌چنین بسیاری از نویسندگان داستان‌های تاریخی، با پراکندن ویژگی‌های نوین اجتماعی در عرصه‌ی زمان‌های گذشته، **تاریخ را نو کرده‌اند**. ماهیت این جریان ضدتاریخی در شعور بورژوایی را می‌توان چنین مشخص کرد. لنین سال‌ها به ماهیت این گرایش ضدتاریخی در شعور بورژوایی پی برد و نوشت: بارزترین ویژگی یک بورژوا، بسط دامنه‌ی خصوصیات عصر حاضر و نظام جدید زندگی به تمامی‌زمان‌ها و ملت‌ها است.»[٤١٦] مفهوم تاریخ، که با پرداختن بهایی کلان در سال‌های پس از انقلاب فرانسه برای اندیشه‌ی اجتماعی میسر گردیده بود در عصر امپریالیسم تدریجاً از دست می‌رود و در واقع به‌وسیله‌ی شعور بورژوایی که دیگر نمی‌خواهد و نمی‌تواند تاریخ را **به‌مثابه‌ی یک روند** بنگرد و از درک مفهوم و مضمون دگرگونی‌های جهان عاجز است، سرکوب می‌گردد.

فلسفه‌ی نیچه با خصلت آشکارا اراده‌گرایانه و تجاوزی‌اش، که «اراده‌ی آزاد» را امتیاز طبیعی **ابرمرد** می‌دانست، در واقع **منکر آزادی برای همه** منجمله برای آنانی که به گروه برگزیده تعلق دارند گردید. چون همان‌گونه تکاملی ندارد، مگر در جا زنی ابدی، «دور ابدی» یا »ثبات متغیر»، برای آزادی، آزادی عمل یا تجلی اراده هم واقعاً ضرورتی وجود ندارد، چون هر آن‌چه در درون انسان یا خارج از وجود انسان جریان دارد، در یک دور باطل می‌چرخد و این را چرخ زندگی از پیش تعیین کرده است. بدین‌سان، قدرگرایی آشکار و صریح و اطاعت برده‌وار از سرنوشت، به‌عنوان نتیجه‌ی منطقی جوهر اندیشه‌ی نیچه در فلسفه‌اش راه می‌یابد. او با الفاظ پر آب و تاب خودش، این قدرگرایی را عشق به سرنوشت می‌نامد. نیچه نه فقط بردگی انسان در شرایط سرمایه‌داری را تأیید می‌کرد بلکه از ما هم می‌خواست که بردگی اجتماعی را دوست داشته باشیم.

مفهوم ناآزادی، ویژگی بنیادی جهان‌نگری منحط است. شعور بورژوایی، نیروی بیگانه‌شده‌ی اجتماعی را نیرویی خارجی، اسرارآمیز، کور و دست‌نیافتنی و به‌مثابه‌ی چیزی می‌داند که نه فقط تابع اراده‌ی انسان نیست بلکه عملاً آن‌را هدایت می‌کند و بر آن حاکم است. این حکم که انسان آزاد نیست، وجه مشترک بسیاری از تئوری‌ها و دستگاه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم و روزگار ما است. زی‌مل فیلسوف کانت‌گرای‌نو

---

[٤١٦] V. I.Lenin, Collected Works, Vol. l,P.١٥٤.

در **کتاب سال گهه برای بنیاد درسدن** این‌طور می‌نویسد: «فرد ممکن است در عمل و در ادراک مبهم‌اش، تا اندازه‌ای بیش از آن‌که خودش آگاه است، در برابر دنیا و تشکیلات عظیم اشیاء و نیروهایی که تدریجاً تمامی‌ارزش‌های مادی و معنوی را از دست او خارج می‌کنند، به یک کمیت ناچیز و ذره‌ی غبار تبدیل شود.» شالوده‌ی قدرگرایی مهلک اشپنگلر نیز که توالی تمدن‌ها و پیدایش و انهدام آن‌ها را تابع یک ضرورت آهنین می‌داند، چنین احساساتی است. مغز و جان کلام فلسفه‌ی اگزیستانسیالیستی هم که نیروهای خارجی اجتماعی را مانند قدرت‌های دیکتاتوری حاکم بر فرد می‌داند، همین است و جزء ماهوی نئوتومیسم نیز به‌شمار می‌رود، چون در نظر این فلسفه، تاریخ از سازندگان آن یعنی مردم مستقل و تماماً وابسته‌ی اراده‌ی خداوند است، خداوندی که طرح متعال خود را دنبال می‌کند و به این ترتیب رفتار مردم را مقدر می‌دارد.

هنر و ادبیات منحط نیز با ایمان تمام این حکم را منعکس می‌کردند و عدم آزادی انسان،در واقع مضمون اصلی آنها به‌شمار می‌رفت. **دوریان‌گری** شخصیتی ضداخلاقی که نمی‌توانست بین خوب و بد فرق بگذارد چون زیبایی را از هرگونه ارزش اخلاقی برتر می‌دانست، به گروه گزیده‌ای متعلق بود که فقط به ارضای شهوات و تمایلات‌شان فکر می‌کردند. ثروت و عدم توجه او به هنجارهای اخلاقی جامعه، ظاهراً او را به‌صورت یک انسان آزاد در می‌آورد. در واقع ، او نه در افکارش آزاد است و نه در اعمالش. **اسکاروایلد** با آن صراحتی که مختص هنر منحط است، حالت و احساس ناآزادی قهرمانش را به‌صورت مادی **مجسم کرد** و سرنوشت او را با تصویر چهره‌اش که تمامی‌اعمال پست و گناه‌آلود او را به‌خود جذب کرد و به‌شکل نفرین و حاکم پنهانی او درآمد ارتباط داد، و دوریان‌گری این حاکم را بدون از بین بردن خودش نمی‌توانست از بین ببرد.

شخصیت‌های رنگ‌پریده و بی‌جان **موریس مترلینگ** که به‌صورت علایم مبهم و نامعین درآمده‌اند، هم‌چون غلامان سرنوشت، زندگی می‌کنند و می‌میرند. این شخصیت‌ها که از پیش محکوم شده‌اند و نمی‌توانند از دست سرنوشت آزاد شوند و متوجه نیستند که در اطراف‌شان و بر خودشان چه می‌گذرد، یا مانند **تینتاژیل‌ها** و **پرنسس مالین** هلاک می‌شوند و مانند شخصیت‌های نمایشنامه‌ی نابینا که نمادی از بشریت به‌طور کلی هستند در انتظار محکومیت‌شان

می‌نشینند، یا بدون کوچک‌ترین مقاومتی سوار بر امواج رودخانه‌ی زندگی، بدون مقصود یا هدفی، و بدون امید به آزاد کردن خودشان از قید نیروی ناشناخته‌ای که بر زندگی آنان حاکم است به‌سوی مقصدی نامعلوم حرکت می‌کنند. بخت و اقبال بر زندگی قهرمانان **هوفمن‌اشتال** سایه افکنده است. آن‌ها نیز از سرنوشت مردم برخوردارند و به‌شکل دو جنبه‌ی ضرورتی به‌نظر می‌رسند که تنفس سردش **بارون** و **ایدنشتام** ماجراجو و برده‌ی خوش‌دل سرنوشت (در نمایشنامه‌ی «**ماجراجو** و **آوازه‌خوان**»[٤١٧]) و **مادونا دیانورا** را نیز (در «**خانم پشت پنجره**»[٤١٨]) که قربانی تصادف و اقبال می‌شود، می‌گیرد. هوفمن‌اشتال حکمت و مفهوم زندگی را به این حکم خلاصه می‌کند:(هرآن‌چه هست اجتناب‌ناپذیر است، و سعادت بی‌کران، پی بردن به این است که هر آن‌چه هست اجتناب‌ناپذیر است. این خوب و یگانه خوب است.»[٤١٩] کاملاً طبیعی است که هوفمن‌اشتال در داستان‌های **الکترا**[٤٢٠] و **اودیپ**[٤٢١] از تراژدی باستانی به این‌جهت که در آن موضوع تقدیر جزء ارگانیک حوادث داستان است تقلید می‌کند.

زندگی قهرمانان **هامسون**[٤٢٢] از تار و پودی غیبی، از توهمات و تنهایی بافته شده است و رشته‌های سرنوشت آنان‌را دستی از غیب می‌بافد و می‌شکافد. این قهرمانان که از هم‌دیگر بیگانه‌اند و زندگی خود را معمایی ناگشودنی می‌دانند، اسیر شهوات و عشق خود هستند، عشقی که از نیروی سرنوشت برخوردار است و قدرت آن‌را مجسم می‌کند. آن‌ها گوئی تحت تأثیر دارویی عشق‌انگیز و سحرانگیز، با تقلای زیاد می‌کوشند به هم‌دیگر نزدیک شوند ولی قدرت تباه‌کننده‌ی سرنوشت، از اتحاد آنان جلوگیری می‌کند. هامسون جای تضاد آشتی‌ناپذیر اجتماعی را که باعث جدایی انسان‌ها در زندگی واقعی می‌شود و به اختلاف جنسی و بیولوژیک و جنگ تن‌به‌تن در راه عشق می‌دهد که معمولاً با یک تراژدی پایان می‌یابد، چون قهرمانان آثار او از قدرت کافی برای پاره کردن زنجیرهای شهوت که دست و پایشان

---

[٤١٧].Der Abenteurer und die Sngerin

[٤١٨].Die Frau im Fenster

[٤١٩].Hugo von Hofmannsthal, Teater in Versen, Berlin, ١٩٠٥,S.٢٣.

[٤٢٠].Electra

[٤٢١].Oedipus

[٤٢٢].Hamsun

را بسته و آنان را از **هرگونه** آزادی عمل و اراده محروم کرده است برخوردار نیستند. آن‌ها مانند ذرات جداگانه، یا در زیر پرتو چراغ‌های شبان‌گاهی شهر، که درام‌های فقر و گرسنگی در آن‌جا به روی صحنه می‌آیند یا در دهکده‌هایی که به امید پروردگار رها شده‌اند و هم‌چون انعکاسی از تمدن شهرها هستند از کنار هم می‌گذرند، دهکده‌هایی که هامسون هم سخت از آن‌ها نفرت دارد، که شاخک‌های شهوات تباه‌کننده به‌سوی آن‌ها کشیده می‌شود و اضطراب و پیچیدگی اسراآمیز را وارد زندگی ساده‌ی مردمی‌می‌کند که به طبیعت نزدیک‌ترند و قلب‌شان پناه‌گاه احساس‌ها و هیجان‌های سرکش، پنهانی و شبان‌گاهی طبیعت است. هامسون از شهر و تمدن آن، منجمله ذریه‌ی آن یعنی پرولتاریا متنفر بود و با اضطراب به زوال دهکده‌ی **کولاکی** که در داستان «**رشد خاک**»[٤٢٣] از قدرت«دیرینه‌ی» آن ستایش کرد و هم‌چون به زوال شیوه‌ی کهنه‌ی زندگی دهقانان و ماهی‌گیران تحت تأثیر نظام کارخانه‌داری بورژوایی می‌نگریست، زیرا او این شیوه‌ی زندگی را به دلیل تحرک‌ناپذیری آن دوست می‌داشت و در داستان سه‌جلدی **ولگردان**[٤٢٤] به توصیف آن پرداخته است. این نگرش، او را به اردوی ارتجاع سیاسی و سرانجام به‌سوی هم‌کاری با فاشیسم هدایت کرد.

احساس ناآزادی انسان، به‌عنوان ویژگی بنیادی جهان‌گری منحط، به‌طور عضوانی با عدم اعتقاد به فعالیت تاریخی و خلاق توده‌ها پیوند داشت و با احساس ناتوانی در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی هم‌راه بود.

ما، درندگانی در اسارتیم،

که هریک از خشم غرّانیم،

اما شهامت باز کردن

قفس را نداریم.[٤٢٥]

---

[٤٢٣] .Growth of the Soil

[٤٢٤] .The Vagabonds

[٤٢٥] .F. Sologub, Collected Works, Vol. ٥,P. ٤(in Russ.)

سولوگاب دلتنگی عمیق خود و دست کشیدن از مبارزه‌ی اجتماعی علیه دنیای سرمایه‌داری را این‌طور بیان کرده است. او در این راه آن‌قدر پیش رفت که هرگونه امکان کمک به انسان‌های ستم‌دیده و تحقیرشده را که در آرزوی آزادی حقیقی هستند، نفی کرد:

یکی فریاد سر می‌دهد «های! کمک!»
از دست من چه بر می‌آید؟
من خود، انسانی فقیر و کوچکم،
من خود، انسانی خسته‌ام.
از دست من چه بر می‌آید،
تا کمکی کنم؟[٤٢٦]

در جهان‌نگری **لئونید آندره‌یف**[٤٢٧] در دوره‌ی پس از شکست انقلاب۱۹۰۵ روسیه، که از رئالیسم دست برداشت و با نوشتن نمایشنامه‌های «**آناته‌ما**»[٤٢٨]، «**زندگی انسان**»[٤٢٩] و «**خدای گرسنگی**»[٤٣٠] به‌صورت یکی از پایه گذاران اکسپرسیونیسم درآمد، با این طرز فکر مواجه‌ایم که انسان آزاد نیست و تا ابد دستخوش نیروهای گنگ و ناشناختی خواهد بود. **آندره‌یف** ضمن مقایسه‌ی تاریخ با آونگ ساعت، که بدون کوچک‌ترین تفاوتی توالی رویدادهای مشابه را مشخص می‌کند، و با تکرار یک‌نواخت و دلتنگ‌کننده‌ی جمله‌ی «همان‌طور که بود»، هرگونه کوشش توده‌ها را برای دگرگون کردن مسیر تاریخ، بی‌هوده تلقی می‌کند. استمرار و تکرار تمامی امور در زندگی، هرگونه انگیزه‌ی مبارزه‌ی

---

[٤٢٦] F. Sologub, Scorpio. A Collection of Poems, ۱۹۰٤, Vols. III-IV.P.٥.
[٤٢٧] Leonid Andreyev
[٤٢٨] Anathema
[٤٢٩] Man" s Life
[٤٣٠] King Hunger

انقلابی در راه آزادی را به‌منظور پی‌ریزی یک زندگی بهتر، بی‌ثمر و بی‌هوده می‌نمایاند. این فکر که انسان آزاد نیست و باید فکر و اراده‌ی خود را فلج کند و با اشیاء و شرایط محیط خارج از خودش وفق دهد، به‌طور مساوی در وجود فرماندار (در یک داستان کوتاه به‌همین نام) که می‌داند گلوله‌ی یک تروریست در انتظار اوست و هم‌چنین در وجود انقلابیون در داستان «**افسانه‌ی هفت اعدام‌شده**»[٤٣١] که پایان زندگی خود را به‌عنوان یک نعمت خداداده و راه‌حل بیم‌ها، امیدها و اضطراب‌هایشان می‌پذیرند، دیده می‌شود. قهرمان داستان «یادداشت‌های من»[٤٣٢] طبیعت انسان، آزادی فکر و مفهوم آزادی را تابع «فرمول مقدس میله‌های آهنین» می‌داند و زندگی و جهان را به زندانی بزرگ تشبیه می‌کند که انسان در درون آن به زندان ابد محکوم شده است.

فرانتس کافکا[٤٣٣] صادقانه، انسان را به‌مثابه‌ی «موجودی ترسان» مجسم می‌کند. انسان، این بازیچه‌ی بی‌اراده‌ی نیروهای غیبی که در تارهای چسبان ترس و یأس گیرافتاده، در نظر کافکا هم‌چون موجودی است که نمی‌تواند زنجیرهای دست و پای خود را بگشاید و برایش این سرنوشت محتوم است که تا ابد نفرین ترس از نیروهای ناشناخته را در روح خود نگهدارد. سرانجام، در نمایشنامه‌ها و داستان‌های **ساموئل بکت**[٤٣٤] مرید و وارث جیمز جویس، زندگی – و در نتیجه امور مربوط به انسان‌ها – بی‌معنی و بی‌هوده نشان داده شده است. افراد و شخصیت‌های آثار او نه ا ز میان مردم عادی، بلکه از انبوه انتزاع‌های بی‌چهره برگزیده شده‌اند. این شخصیت‌ها که از دنیای واقعیت جدا افتاده‌اند، هرگونه ایمان به آینده‌ی زندگی را از دست داده‌اند، ترس از مرگ وجودشان را درهم کوبیده و فلج کرده است و نمی‌توانند منظور هم‌دیگر را درک کنند، افکاری پریشان و غیرمنطقی به زبان می‌آورند که یگانه مفهوم آن‌ها وحشت از دنیا، زندگی و نیروهای بی‌امان تاریخ است. آثار بکت واضح‌ترین نمونه‌ی بحران و بی‌قراری ناشی از روند بیگانگی اجتماعی در شعور بورژوایی معاصر است.

---

[٤٣١] .Tale of Seven Hanged

[٤٣٢] .My Noles

[٤٣٣] .Franz Kafka

[٤٣٤] .Samuel Beckett

نیچه که بردگی را شالوده‌ی تمدن اعلام کرده بود، وظیفه‌ی اصلی خود را تربیت کردن اربابانی می‌دانست که بتوانند نیروهای گوناگون و متلاطم اجتماعی را که موجب آشفتگی اجتماعی می‌شوند با دستی آهنین مهار و پیش‌رفت‌شان را سد کنند. «ابرمرد» نیچه را در اخلاقیات مرسوم قیدی نبود. نیچه به غرایز و شهوات او آزادی عمل داد، ستم‌گری را در او غرس کرد و به ستایش از خشونت، جنگ و خون‌ریزی پرداخت. تجلیل از جنگ و وحشی‌گری، ویژگی ماهوی جهان‌نگری منحط به‌شمار می‌رفت و توحش روزافزون انسان در جامعه‌ی سرمایه‌داری را که در آن به‌طور رایگان مأوایی به کسی داده نمی‌شود منعکس می‌کرد.

ادبیات می‌بایست جانورخویی زندگی در جامعه ای را منعکس کند که در آن جنگ و خشونت، جنایت و بی‌عدالتی، و عذاب فردی و توده‌ای، اجزاء ضروری و همیشگی پیش‌رفت بودند. لیکن، ادبیات، در گذشته، تمامی این خصوصیات را به‌عنوان جنبه‌ی تاریک پیش‌رفت در نظر می‌گرفت و شرارت را به دلیل شرارت نمی‌ستود. فقط هنر و ادبیات دوره‌ی انحطاط بود که با پریشانی ارزش‌های اخلاقی‌اش خشونت را جزء لاینفک اخلاقیات نوینی دانست که در مرحله‌ی رشد ماقبل امپریالیستی سرمایه‌داری به ظهور رسید و در مرحله‌ی اوج پیش‌رفت‌های امپریالیسم، شکوفا گردید. **بودلر**[٤٣٥] با تمامی علاقه‌ای که به چگونگی امور جهان داشت و به‌طرزی غم‌انگیز از آن ناخشنود بود، در داستان «**گل‌های رنج**»[٤٣٦] خود، شرارت را در چهره‌های گوناگون، به‌صورتی زیبا در آورد. هنر منحط، توری از زیبایی بر چهره‌ی شرارت، خشونت و عذاب کشید و به این‌ترتیب، جانورخویی جامعه‌ی سرمایه‌داری را توجیه کرد. بیمارگونگی «**سالومه**»[٤٣٧] اثر **اسکاروایلد** ناشی از آمیختگی ترحم و توحش است، و عذاب خودخواسته و علاقه به تحمیل ناراحتی به دیگران، مشخص‌کننده‌ی شخصیت‌های آثار هامسون است. **موریس بارس**[٤٣٨] و **پل آدام**[٤٣٩]، با این‌که داستان‌های بی‌شمار«استعماری»شان پر از تحقیرهای نژادی ملت‌های «غیرسفید» بودند، قدرت و توحش را تا

[٤٣٥] .Beaudelaire
[٤٣٦] .Les Fleurs du Mal
[٤٣٧] .Salome
[٤٣٨] .Barres
[٤٣٩] .Paul Adam

حدِ خدایی ستایش کردند و بدین‌ترتیب وظیفه‌ی آماده کردن سربازان را برای جنگ‌های استعماری و اعزام نیروهای سرکوب‌گر برای گوشمالی دادن ملت‌های آسیا و آفریقا که در راه آزادی و استقلال خود پیکار می‌کردند به انجام رساندند. تجلیل از خشونت و توحش، از ویژگی‌های بسیاری از رئالیست‌های بورژوایی منجمله **کیپلینگ**[۴۴۰] است، که آثارشان تمامی‌خصوصیات ایده‌ئولوژی امپریالیستی توأم با خوش‌بینی تجاوزآمیز آن را در بر دارد.

نیچه که تا مغز استخوانش منحط بود، انحطاط را به‌عنوان طرز فکری که موجب تضعیف حاکمیت طبقاتی بورژوازی یعنی تجلی جوهر دموکراسی بورژوایی می‌شود و او سراپا از آن بیزار بود، انتقاد می‌کرد و جنبه‌های منفی آن را با فراست ناشی از تنفر می‌نگریست. انتقاد نیچه از دنیای بورژوایی، از اشتیاق او به قدرت‌مند دیدن ساختمان موجود اجتماعی سرچشمه می‌گرفت و درستی نسبی تحلیل‌اش درباره‌ی جامعه‌ی معاصر، پوششی عوام‌فریبانه برای دفاع‌اش از سرمایه‌داری بود. اما بسیاری از نویسندگان که تحت تأثیر انحطاط قرار گرفته بودند، به‌هیچ‌وجه به دفاع آگاهانه از سرمایه‌داری بر نخاستند. **رمبو**[۴۴۱] و **ورلن**[۴۴۲]، **ریلکه**[۴۴۳] و **آپولینر**[۴۴۴]، تراژدی واقعی زندگی و ناتوانی انسان به ایستادگی در برابر قدرت آن‌را بیان کردند. به همین‌علت است که آثار آنان با وجود حالت‌های طبیعی یأس و بدبینی‌شان، دارای مایه‌ها و حالت ذهنی طغیان هستند، طغیانی که غالباً آنارشیستی است.

چه سال‌ها که گریستم!

ماه چه سنگ‌دل و آفتاب چه سیه‌رو است.

شاید کشتی من به صخره‌ای ناهموار برخورد و در هم شکند.

شاید من غرق شوم و در بستر شن‌ها بیارامم.

---

[۴۴۰] .Kipling
[۴۴۱] .Arthur Rimbaud
[۴۴۲] .Ver laine
[۴۴۳] .Rilke
[۴۴۴] .Apolinaire

بس کنید ای چین‌وشکن امواج دریا !

بس کنید ای کشتی‌هایی که مرا بدرقه می‌کنید، ای آسمان بالای سرم !

بس کنید این اهتزاز مغرورانه‌ی پرچم‌های تجارتی را،

این روشنایی‌های لرزان کشتی‌های محکوم را.

آرتور رمبو در شعر«**قایق مست**» این‌طور حرف می‌زند، شعری که تلخی بی‌کران و خیال‌بندی نیرومندش بیان‌کننده‌ی احساس فرد در برابر فروریزی تکیه‌گاه‌های زندگی و هم‌چنین نشان‌دهنده‌ی اندوهی نظیر اندوه دوری از وطن در راه جهانی است که او سخت از آن متنفر بود. بحران در جهان‌نگری منحط، نشانه‌ای از پیدایش یک بحران کلی در شعور بورژوایی بود.

این بحران ضرورتاً در ادبیات رئالیستی آن دوره نیز ویژگی‌هایی را با خود آورد که جایی در ادبیات رئالیسم انتقادی کلاسیک نداشتند. این دگرگونی‌ها از دگرگونی‌های بنیادی در تکامل تاریخی جامعه‌ی بورژوایی ناشی می‌شدند. در این مرحله، **دوران انقلاب** در اروپای غربی به پایان خود نزدیک می‌شد و روسیه به‌صورت مرکز نوین جنبش انقلابی جهان در می‌آمد. این شرایط نوین تاریخی، موجب زوال رئالیسم در اروپای غربی و شکوفایی آن در روسیه گردید. این روند، نخست در شکل حماسی، یعنی هسته‌ی مرکزی رئالیسم مؤثر افتاد.

گوگول داستان را حماسه‌ی جامعه‌ی بورژوایی تعریف می‌کرد. مسلماً او در این‌جا داستان رئالیستی اجتماعی را در نظر داشته است و اظهار نظرش نیز اساساً درست است زیرا شکل حماسی، یکی از ویژگی‌های اصلی رئالیسم انتقادی به‌شمار می‌رفت. در همان‌حال، داستان رئالیستی انتقادی، حماسی به‌معنای درست کلمه نبود. حماسه‌ی حقیقی – در ادبیات قومی– بر وحدت فرد و جامعه مبتنی است، که ماهیت واقعی روابط اجتماعی را در نخستین مراحل تکامل تاریخی منعکس می‌کند. کیفیت حماسی آثار رئالیسم کلاسیک مخصوصاً در این بود که قهرمان، محصول محیط و در نهایت، وابسته‌ی آن به‌شمار می‌رفت. لیکن عنصر ذهنی که در دوران ما به داستان حماسی راه یافته است، به‌طرزی

اجتناب‌ناپذیر، پیوندهای فرد و جامعه را محکم‌تر کرده است. همین تضاد میان فرد و محیط بود که شالوده‌ی حوادث داستان را در آثار رئالیستی انتقادی تشکیل داد، و همین، روند تجزیه‌ی اجتماعی جامعه‌ی بورژوایی را منعکس می‌کرد، چون پیش‌رفت تدریجی بیگانگی نیز مستلزم بیش‌تر شدن فاصله‌ی میان فرد و محیط اطراف‌اش بود. شرایط لازم برای ادبیات حقیقتاً حماسی، فقط در عصر ما و به‌وسیله‌ی رئالیسم سوسیالیستی، که ویژگی اصلی‌اش تحلیل و ترسیم روند آشتی فرد و جامعه در نتیجه‌ی دگرگونی سوسیالیستی روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی است، فراهم گردیده است.

تضاد روزافزون میان فرد و جامعه، آثار خود را در تمامی‌عرصه‌های زندگی در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم به‌جای گذاشت، ذهن‌گرایی را به شعور اجتماعی تزریق کرد و این تمایل را به وجود آورد که افکار و احساسات فرد- فردی منزوی و بیگانه به همان شکل که هست- «واقعی»تر از واقعیت عینی تلقی شود. **ادموند هاسرل**[٤٤٥] یکی از پیش‌گامان اگزیستانسیالیسم که در سده‌ی بیستم یکی از نافذترین جنبش‌های فلسفی به‌شمار رفته است، در زمان خودش اظهار داشت که«فلسفه‌ی متأخر و جدیدترین فلسفه، آن‌چنان به‌سوی مردم‌شناسی‌گرایی متمایل شده است که به‌ندرت می‌توان با متفکری برخورد کرد که به‌طور کامل از اشتباهات این تئوری مبرا باشد.»[٤٤٦] در واقع، مردم‌شناسی‌گرایی متافیزیکی، تدریجاً به‌صورت بارزترین ویژگی شعور اجتماعی در جامعه‌ی بورژوایی درمی‌آمد، هر چند مردم‌شناختی شدن و مردم‌مدارانه شدن شعور فقط یک جنبه‌ی روند تکامل تاریخی را منعکس می‌کند و آن‌هم بیگانگی مختص جامعه‌ی بورژوایی است. لیکن در عصر امپریالیسم، توأم با این بیگانگی مختص جامعه‌ی بورژوایی است، وابستگی متقابل انسان‌ها و روابط طبقاتی نیز به‌طرزی چشم‌گیرتر احساس می‌شوند.

تضادهای عینی شعور اجتماعی طبیعتاً در ادبیات و هنر نیز منعکس شدند، مثلاً، تردید نیست که امپرسیونیسم، شاخه‌ی نورسته‌ای از رئالیسم بود. نفی شیوه‌ی سلیس نقاشی آکادمیک در دفاع از تعمیم و تمرکز توجه بر جزئیات،

---

[٤٤٥] Edmund Husserl

[٤٤٦] E. Husserl, Logische Untersuchungen, Erste Thiel. Prolegomena zur Reinen Logik, Halle, ١٩٠٠, S. ١١٦.

تجسم شکل اشیاء و پیکر آدمی به‌وسیله‌ی رنگ و نه خط، آزادی و عمق مناظر و مرایا و تضاد شدید رنگ‌ها– تمام نوآوری‌های که تکنیک امپرسیونیستی با خود – نهایت اعتبار در تجسم طبیعت و دنیای اطراف را هدف خود قرار داده بودند. امپرسیونیست‌ها از سنت ظاهراً معتبر و ترکیب‌های ساختگی هنر رمانتیک و کلاسیک گذشته که در زیر سرپوش آکادمیسم رسمی، آشیانه‌ای راحت برای خود درست کرده بود و در واقع و با موضوعات، ترکیبات و رنگ‌های قراردادی‌اش دشمن رئالیسم و طبیعت واقعی به‌شمار می‌رفت، تغذیه میکردند. امپرسیونیست‌ها تمام رنگ‌های زندگی و واقعیت ساده و عریان را وارد هنر کردند و زندگی روزانه و آداب و رسوم ساکنان عادی شهرهای بزرگ، کار و آسایش اینان را به‌عنوان موضوعات کار خود برگزیدند. ولی توجه انحصاری آنان به تجربه‌ی **شخصی**، هنرشان را تا اندازه‌ای محدود و از دشمن میدان عمل و تأثیر اجتماعی محروم کرد، آنرا به عرصه‌ی تجربه‌ی ذهنی فردی محدود کرد و به این‌طریق شالوه‌های رئالیستی آن‌را از میان برداشت. در نقاشی‌های نوامپرسیونیست‌ها و دیویزیونیست‌ها با تکنیک‌هایی امپرسیونیستی مواجه می‌شویم که در اصل موجب غنای هنر شده‌اند و در ارائه‌ی زندگی واقعی مفید واقع شدند، ولی برای خود به‌صورت غایت و هدف درآمده‌اند به‌نحوی که پیوند هنر با واقعیت را از میان برداشته‌اند.

کافی است طغیان امپرسیونیست‌ها علیه قوانین مستقر را با طغیان **پردویژنیک‌ها**[٤٤٧] در روسیه مقایسه کنیم تا به‌طور واضح تفاوت تکامل رئالیسم را در اروپای غربی و در روسیه‌ای که رو به‌سوی انقلاب دارد، ببینیم. **پردویژنیک‌ها** از یک‌طرف می‌کوشیدند تار و پود زندگی و اشیاء واقعی را مجسم کنند و از این جهت مدافعان حقیقت در هنر بودند و از طرف دیگر، رئالیست به‌معنای درست و دقیق کلمه بودند چون تحلیل اجتماعی و تیپ‌بندی شخصیت‌ها از ویژگی‌های اصلی هنر آنان بود و هیچ‌وقت این ویژگی را فدای تجربه با رنگ و نور نکردند. این بدآن‌جهت است که هنر آنان در میان مردم ریشه دوانده بود و پردویژنیک‌ها و دیگر هنرمندانی که از سنت‌های اینان پیروی می‌کردند، مانند

٤٤٧– PeiedvizhnikiPeiedvizhniki : نقاشان رئالیست، مترقی و دموکرات روسیه در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم که برای نشان دادن آثارشان نمایشگاهایی به نام سیار نقاشی تشکیل می‌دادند.

سوریکف[۴۴۸] در بهترین آثارشان، از نقاشی صرفاً شاخه‌ای فراتر رفتند و به یک کیفیت حماسی دست یافتند. هنر رئالیستی اروپای غربی در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم این‌چنین بی‌پرده، منافع و نظرات مردم عادی را منعکس نمی‌کرد و این از دلایل تضعیف عنصر حماسی بود. **مارگارت هارکنس**[۴۴۹] که انگلس نامه‌ی مشهورش درباره‌ی رئالیسم را برای او فرستاد، به‌خوبی ویژگی‌های نوین رئالیسم را درک و در توصیف قهرمان داستان «**دختر شهر**»[۴۵۰] به تفسیر طعنه‌آمیز آن پرداخت. او می‌خواست داستانی بنویسد که در آن به‌توصیف بعضی رویدادهای عجیب و غریب ضمنی بپردازد، داستانی که سر شار از مشاهدات نسبتاً جالب روانی باشد و هیچ‌گونه طرح کلی نداشته باشد، چون طرح کلی به‌همراه تاکه‌ری و **جورج الیوت** به خاک سپرده شده بود. در واقع، این صحت داشت که «مشاهدات روانی» و «مطالعه‌ی شخصیت» پس از این‌که در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم به‌صورت ویژگی ماهوی رئالیسم درآمدند، غالباً به‌جای تجسم روابط شخصیت‌ها با محیط‌شان نشسته‌اند. در نمایشنامه‌های **هبل**[۴۵۱] که بر اسطوره‌های کلاسیک و اسطوره‌های آلمان مبتنی بودند، حوادث نمایشنامه حول دو نقطه‌ی مشخص می‌گردد، یکی عنصر واقعی و دیگری عنصر روانی، گرچه هدف از تمامی طرح کلی و تضاد منتهی به گره‌گشایی داستان نمایش، منعکس کردن روابط زندگی واقعی بود، در شخصیت قهرمانان او کیفیتی تازه پدیدار گردیده بود: آن‌ها بر فراز آسمان‌ها اوج گرفته بودند، به‌بیان دیگر، برای واقعیت خیلی پالوده شده بودند و تضادهای زندگی واقعی در برابر زندگی معذب روحی و درام پیچیده‌ی روانی آنان، اهمیت خود را از دست داده بودند. رفتار شخصیت‌های او در درام خرده‌بورژوایی «**ماریا ماگدالنا**»[۴۵۲] وابسته علل اجتماعی است، ولی علت‌ها تدریجاً حالت مشخص خود را از دست می‌دهند و شخصیت‌ها نیز به آن‌ها هم‌چون مجموعه‌ای از بداقبالی‌ها می‌نگرند که با هم ترکیب شده‌اند تا یک نیروی متخاصم به‌وجود آورند.

---

[۴۴۸] Suriko

[۴۴۹] Margaret Harkness

[۴۵۰] City Girl

[۴۵۱] Hebbel

[۴۵۲] Mary Magdalene

هبل با داخل کردن عنصر تقدیر در جریان رویدادها و در نتیجه، محدود کردن دامنه‌ی اِعمال قدرت ارادی قهرمانانش، تدریجاً شالوده‌ی رئالیستی آثار خود را از بین برد. او علت‌های اجتماعی رفتار و اعمال شخصیت‌های خود را به یک انگیزه‌ی اولیه تنزل داد، که از ایفای هرگونه نقش در تکامل بعدی طرح کلی داستان باز ایستادند، چون از آن پس تضاد نمایشی نه به‌مدد یک تضاد اجتماعی بلکه به‌مدد تضادهای روانی در وجود خود شخصیت‌ها ارائه شده است. قهرمانان او مردمی‌استثنایی، بزرگ‌تر از زندگی، و دارای احساس‌ها و عواطف نیرومند و خشم‌آگین بودند. به نظر هبل آرمان‌ها و احساس‌های غرورآمیز هستند که جهان را به گردش درمی‌آوردند و مسیر تاریخ را تعیی می‌کنند. سقوط **کندولس**، آخرین بازمانده‌ی **هراکلیدها** و پادشاه لیدی، و جوس **گیگس** به تخت سلطنت (در تراژدی «**گیگس و انگشتری او**»[۴۵۳] که علامت تحولی بنیادی در جامعه بود، در نمایشنامه‌ی هبل، با تمایل و شهوت تباه‌کننده‌ی دو مرد به ملکه‌ی رودوپس مربوط می‌شود. انقراض سلسله‌ی **بورگوندی** در داستان سه‌جلدی **نیبلونگ‌ها**[۴۵۴] تابع تضاد عشقی بین **زیگفرید و برونهیلد** و تنفر **کریمهیلد** است. داستان سه‌جلدی عظیم هبل بیش‌تر بر داستان‌های عاشقانه‌ی درباری مبتنی است و اوضاع تاریخی ، یعنی گذار از فرهنگ پیش از مسیحی را به پشت صحنه منتقل می‌کند.

شخصیت‌های نیرومند هبل – هردوس، کندولس و اتزل – همگی فرزندان سده‌ی نوزدهم هستند. آن‌ها با وجود قدرت بی‌کرانشان برای عمل، همگی در چنگال تقدیر ویران‌گر اسیرند و دنیاهای معنوی آنان نیز بسیار بی‌ثبات است. آنان در محیط بدگمانی و بی‌اعتمادی زندگی می‌کنند، جرأت گشودن اسرارشان را برای هم‌دیگر و درک منظور هم‌دیگر را ندارند و به زندگی در تنهایی و انزوای ابدی محکومند. آن‌ها از نیازها و احساسات هم‌دیگر کوچک‌ترین خبری ندارند. در داستان «**هرودس** و **ماریامنه**»[۴۵۵]، هرودس که نسبت به عشق همسرش تردید دارد، به رم می‌رود و می‌گوید چنان‌چه زندگی‌اش را از دست بدهد همسرش را هم به مرگ محکوم خواهد کرد و نمی‌خواهد اجازه بدهد که پس از مرگش، همسرش عشق خود را به مردی دیگر هدیه کند. او چیزی درباره‌ی محکومیت خودش به ماریامنه

[۴۵۳] .Gyges und sein Ring

[۴۵۴] .Die Nibelungen

[۴۵۵] .Herodes and Mariamne

نمی‌گوید و ماریامنه وقتی به این موضوع پی می‌برد، خیلی آزرده‌خاطر می‌شود چون عاشق شوهرش بود جانش را در راهع عشق‌شان فدا کند. قهرمانان هبل که در تاریکی دست و پا می‌زنند، به‌طرز غم‌انگیزی به هلاکت می‌رسند و این نادانی مهلک و عدم اعتماد بین مردم ، تجلی نابسامانی و نابه‌هماهنگی موجود در زندگی است، این موضوع را در داستان «**نیبلونگ‌ها**» که در آن هاگن، گونتر، اتزل، اشپیلمان و دیگر شخصیت‌های داستان، به‌علت خشم دیوانه‌وار **کریمهیلد** در انتقام‌جویی شکست می‌خورند و تمامی قاتلان **زیگفرید** به پایان بی‌رحمانه و خونین زندگی خویش مواجه می‌شوند، به‌خوبی می‌توان دید. اما عشق پرقضا و قدر برونهیلد و زیگفرید نیز محکوم شهوت بزرگ‌تر از زندگی برونهیلد است، و این موجودات مغرور، **قربانیان جهل** هستند، چون هنگامی‌که برونهیلد را غسل تعمید می‌دهند، او هدیه‌ی پیامبرانه‌ی **الهه‌ی جنگ** را گم می‌کند و نمی‌تواند پایان غم‌انگیز عشق خود را پیش‌بینی کند. فرجامین تراژدی‌های هبل، تراژدی‌های تقدیر هستند که او ضمن تمرکز توجه بر هیجان‌ها و اضطرابات افراد جداشده از محیط اجتماعی‌شان، سخت از رئالیسم دوری می‌گزینند.

این شکاف عمیق بین دنیای درونی انسان و واقعیت عینی، یکی از خصوصیات بسیار چشم‌گیر آثار **ریچارد واگنر**[٤٥٦] است. عنصر تغزلی، که با چنان اصراری وارد آثار او می‌شود، این آثار را به‌جای حماسه‌های نیرومند که مورد نظر آهنگ‌ساز بود، به‌صورت درام‌هایی تغزلی در می‌آورد. واگنر با مجسم کردن شدید زندگی و جوش و خروش بی‌پایان آن احساس و عواطف انسان، تضادها و مبارزه‌ی اجتماعی دنیای عینی را به تضادها و مبارزه‌ی درون انسان تبدیل کرد. او به **مالویدا میسن‌برگ** می‌نویسد: «من، نه توده‌ها بلکه تک‌تک افراد را می‌بینم»[٤٥٧] و آن‌چه او مجسم می‌کند سرنوشت غم‌انگیز افراد، درام‌های درونی آنان و قدرت خواب‌آور عشق است. ریتم‌های موسیقی، شدت، تحرک و ساخت‌های بسیار متنوع آن نشان‌دهنده‌ی پیکار هیجان‌های، عذاب عشق و نیروی فریبنده‌ی قلب انسان که **تریستان** و **ایزولده**، **هلندی پرنده** و **سنتا** و **زیگفرید** و **برونهیلد** را نه به‌سوی سعادت بلکه به‌سوی انهدام رهبری کرد.

---

٤٥٦. Richard Wagner

٤٥٧.Richard Wagner an Frcunde und Zeitgenossen .Berlin Leipzig. ١٩٩٠. S. ٣٠٦

واگنر جهان را یک «ساز بدآهنگ» می‌دانست. واگنر در **اپرای حلقه‌ی نیبلونگ** که درباره‌ی از بین رفتن زیگفرید است، « انسان آینده‌ای که همه‌ی ما خود را برای رسیدن به آن آماده می‌کنیم و آرزوی آن‌را داریم، انسانی که ما نمی‌توانیم او را بیافرینیم بلکه پس از هلاکت ما قد برخواهد افراشت»[۴۵۸]، معتقد بود که بخش نهایی و تراژیک شاهکار او منعکس‌کننده‌ی یکی از بزرگ‌ترین تضادهای زمانه است. البته این اعتقاد او بی‌دلیل نبود. هم «**حلقه‌ی نیبلونگ**» و هم تراژدی‌های هبل، دارای دو هسته یا مرکز هستند که حوادث داستان به گرد آن‌ها می‌گردند: یکی در عرصه‌ی احساسات انسان و دیگری خارج. در «**حلقه‌ی نیلبونگ**» موضوع عشق در نقطه‌ی مقابل موضوع طلا و تمامی تضاد درام با شکل انتزاعی و اسطوره‌ای قرار می‌گیرد و تضاد واقعی بین نیازهای معنوی انسان، استعداد بی‌کران و آرمان‌های او را در جهت هماهنگی و سعادت بشر، و یک‌نواختی زشت و فقدان هماهنگی در جهان را به اسارت می‌گیرد و نمی‌گذارد نیروهایش را به حرکت درآورد، منعکس می‌کند. این ویژگی‌های قهرمانانه- بدبینانه‌ی «**حلقه‌ی نیبلونگ**» به‌وضوح در وجود **ووتان** دیده می‌شود، که به‌قول خود واگنر «... تا کوچک‌ترین ذره‌ی وجودش مانند خود ما است». اگر آن‌طور که واگنر می‌گوید «تمامی‌عقاید زمان ما در وجود **ووتان** یک‌جا آمده است[۴۵۹]، در این صورت جهان‌نگری، در واقع چیزی سرد و بی‌روح است چون نتیجه‌ی اندیشه‌های **ووتان** درباره‌ی زندگی اینست که واقعیت و ارزش‌های انسانی، توهم صرف هستند و تنها آرزوی انسان «اشتیاق به امر اجتناب‌ناپذیر» است. واگنر مفهوم آفریده‌ی عظیم خود را این‌طور جمع‌بندی می‌کند: «**ووتان** به مرگ تعلیم می‌دهد. «**حلقه‌ی نیبلونگ**» که درسال‌های انقلاب و به‌مثابه‌ی ستایش خداگونه‌ی زیگفرید این قهرمان درخشان آغاز گردید، با مرگ خدایان و فرجامی‌تیره و بدبینانه به پایان رسید. واگنر می‌نویسد: «بدبختی اصلی این نیست که دخترهای **راین**، **آلبریک** را قبول نمی‌کنند... این کاملاً طبیعی بود. آلبریک و حلقه‌اش، چنان‌چه خود خدایان در راه انهدام نمی‌بودند، نمی‌توانستند به آن‌ها صدمه‌ای وارد کنند.»[۴۶۰] آن‌چه

---

[۴۵۸] Briefe an August Rockel von Richard Wagner, Leipzig, ۱۹۰۳, S. ۳۷

[۴۵۹] Ibid., S.۳۵

[۴۶۰] Ibid., S. ۳۵

عقیده‌ی بیان‌شده در این شاهکار واگنر را با جهان‌نگری منحط پیوند می‌دهد، احساس زوال آرمان‌های عصر دموکراسی بورژوایی و نزدیک شدن پایان عمرآن،و پذیرش درونی این واقعیت است که شرایط زندگی، از شرایط انقلابی نیرومندترند. واگنر در اپرای «**خوانندگان استاد نورنبرگ**» توانست به بهترین وجه ممکن، شخصیت‌ها را رئالیستی بنمایاند ولی این رئالیسم در نتیجه‌ی نفوذ اغراق ناتورالیستی، احساسات عاشقانه و نمادپردازی کسل‌کننده در آثار بعدی‌اش سست می‌شود. نظرات و احساسات سیاسی بیان‌شده در این آثار – درست مانند آن‌چه در آخرین درام‌های هبل می‌بینیم – به‌معنای درست کلمه، محافظه‌کارانه بود، یعنی این هر دو می‌خواستند روابط موجود انسانی هر قدر هم ناهماهنگ، فقط به این دلیل ساده، که به نظرشان دگرگون کردن آن غیرممکن آمده بود، حفظ شود.

در نثر داستانی هم روزبه‌روز تمایل به مطالعه‌ی دنیای درونی انسان بیش‌تر شد و خود انسان فی‌حدذاته و بدون توجه به روابط‌اش با محیط، موضوع مطالعه گردید. داستان «**مادام بوواری**»[٤٦١] اثر **فلوبر** یکی از نخستین نمونه‌های این‌گونه نثر به‌شمار می‌رود، که اساساً یک مطالعه‌ی گسترده‌ی روانی است نه تصویری از اخلاقیات و آداب و رسوم یا تحلیل ساختمان جامعه، آن‌طور که در داستان‌های دوره‌ی کلاسیک انتقادی می‌بینیم. فلوبر ضمن این‌که بورژوایی را هم‌چون لجنزاری می‌دانست که انسان را در کام خود فرو می‌برد و نیرو و آرمان‌های او را برای رسیدن به سعادت در زندگی اجتماعی می‌بلعد، توصیف عذاب روحی یک زن خرده‌بورژوای بی‌اهمیت را که پیوسته در این منجلاب فرو می‌رود با توصیف یک دنیای مبتذل و فرومایه که زمینه ای برای درام مبتذل این زن به‌شمار می‌رود درهم می‌آمیزد. او باز هم از تحلیل زندگی که مهم‌ترین اصل رئالیسم انتقادی است و هم‌چون از شیوه‌ی تیپ‌بندی، که از دستاوردهای رئالیسم بود، پیروی می‌کرد. شخصیت‌های اصلی داستان، تصاویری کاملند نه طرح‌هایی کوچک‌شده، و تصویری که از جامعه ارائه می‌دهد تصویری است پایدار و سازش‌ناپذیر. **شارل بوواری** پزشک شهرستانی و **هومه** داروساز، و دیگر اهالی شهر، به شیوه‌ای نزدیک به رئالیسم انتقادی کلاسیک مجسم شده‌اند. لیکن درام روحی زن قهرمان داستان، از دست رفتن توهمات رمانتیک‌اش، عذاب‌های عشقی‌اش، ترس‌هایش و پشیمانی‌اش از کاری که انجام داده است،

---

[٤٦١] Madame Bovary.

خارج شدن سریع او از حالت جذبه و پای نهادن به دنیای حسابگرانه‌ی خرده‌بورژوایی، تدریجاً، هم از لحاظ عاطفی و هم از لحاظ اهمیتی که فلوبر به آن‌ها و ترسیم محیط اجتماعی – که در چنگال رکورد و ایستایی، دورویی، تعصب و خودپرستی گیر کرده است– می‌دهد، اهمیتی بیش‌تر و درجه اول به دست می‌آورند. لیکن در تحلیل کامل احساسات و حالات و آرزوهای پنهانی اما که بر قلب او و دوگانگی ماهوی شخصیتش حکومت می‌کنند، با خصوصیات **رئالیستی** نوینی مواجه می‌شویم که در رئالیسم دوره‌ی پیشین دیده نمی‌شد. فلوبر با تحلیل انعطاف‌پذیر و همه‌جانبه‌ی روحیات شخصیت‌ها، جبران کمبودهای موجود در ترسیم محیط اجتماعی را کرد.

هومه وراج و لیبرال، با اشارات و توجه جدی‌اش به اصول «مقدس» انقلاب فرانسه، که خود نویسنده نیز از فروپاشی علنی آن به‌خوبی آگاه بود، تنها کسی بود که فلوبر در دفاع از آرمان‌های اجتماعی محیط آفرید. شرکت‌کنندگان در درام «**مادام بوواری**» و هم‌چنین شاهدان آن، از هم‌دیگر جدا هستند و حتی نمی‌توانند احساسات نزدیک‌ترین و صمیمی‌ترین افرد را درک کنند. **اما** برای شوهرش و هم‌چنین برای عشاق کسل‌کننده‌اش، کتابی است ناگشوده، در حالی‌که اما خودش دیگران را نه آن‌طور که هستند بلکه آن‌طوری می‌بیند که در تخیلش آن‌ها را ترسیم می‌کند. در واقع، یکی از مضامین اصلی این داستان، **تنهایی** در میان جماعت و تنهایی در دنیای پرجمعیتی است که در آن، مردم نسبت به دیگران آن‌چنان بی‌تفاوت و نسبت به یک‌دیگر آن‌چنان بیگانه‌اند که از ارتباط واقعی یعنی ارتباط معنوی در میان آنان خبری نیست. این مضمون، برای رئالیسم تازگی داشت و باید آن‌را به تکامل روند نسبت داد.

درام خانوادگی فلوبر، هرچند به‌عنوان پدیده‌ای منطقی در شرایط غم‌انگیز زندگی یک‌نواخت انسان در جامعه‌ی بورژوایی مشخص می‌شود، مسیر خود را بدون غوطه‌ور شدن در زندگی اجتماعی، در داخل مدار بسته‌ی روابط شخصی و خصوصی انسان‌ها گشود و نظام پایدار و ثابت روابط اجتماعی نیز عرصه‌ی تجلی آن بود. جامعه‌ی بورژوایی در نظر فلوبر، مرحله‌ای از تکامل اجتماعی انسان به‌شمار نمی‌رفت.او جامعه‌ی بورژوایی را شرطی ضرور ولی غیرکافی برای زندگی انسان و نظامی‌جهانی می‌دانست که با طبیعت ناقص انسان تطبیق می‌کند.

با این‌که رئالیست‌های اولیه، بدون هیچ‌گونه‌تردیدی، نظریه‌ی تکامل را پذیرفته بودند، فلوبر و بسیاری از دیگر نویسندگان نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تردیدهای جدید درباره‌ی تغییرپذیری جامعه و طبیعت انسان داشتند. **هومه** «مترقی»، نمونه‌ی زنده‌ی رد نظریه‌ی ترقی و تکامل بود. پذیرفتن پایداری روابط اجتماعی و احساسات انسانی، در نیمه‌ی دوم سده‌ی گذشته موجب دگرگونی‌های بنیادی در کیفیت رئالیسم شد. «**مادام بوواری**» مانند داستان «**یک زندگی**»[٤٦٢] اثر **موپاسان**[٤٦٣]، سربه‌سر با انتقاد اجتماعی آمیخته بود. لیکن تردید به امکان کمال بخشیدن به طبیعت انسان یا جامعه، به این نوسندگان و دیگر رئالیست‌های بزرگ عصر آنان اجازه نداد تا **گرایش روند تاریخی را با ابعاد کمال و در چشم‌اندازی حقیقتاً تاریخی** ببینند. ترسیم آرام و خونسردانه‌ی زندگی، تدریجاً جای تحلیل تضادهایی را می‌گرفت که نیروی محرک تکامل اجتماعی به‌شمار می‌رفتند. فلوبر در عوض تصویر کامل واقعیت یک‌پارچه، توالی صحنه‌های جدا را در برابر ما مجسم می‌کند. تجلی این خصوصیت بارز شیوه‌ی داستان‌گویی او را به‌طور کامل در «وسوسه‌ی سن‌آنتوان»[٤٦٤] که حوادث داستان در آن‌جا به چندین حادثه‌ی فرعی کم‌وبیش مستقل تقسیم شده است که ارتباطی بسیار سست با هم دارند می‌توان دید. ساختمان این آخرین اثر فلوبر، دلیلی است بر زوال شکل حماسی، که جهان در آن به‌مثابه‌ی یک **کل متحرک** بررسی می‌شود. مثلاً، نثر تولستوی را می‌توان با فیلمی مقایسه کرد که جریان زندگی را با تمامی اجزاء کوچکش نشان می‌دهد و روندهای تحول در روح انسان، در رابطه‌ی انسان با دنیای خارج و در خود آن جهان را منعکس می‌کند. از سوی دیگر، نثر فلوبر، هم‌چون فانوسی سحرآمیز است که منظره‌های جداگانه‌ای از زندگی را نشان می‌دهد، مناظری که هرگاه کنار هم قرار داده شوند، کل را از نو می‌آفرینند. تصویر جهان در آثار فلوبر، همانند موزاییکی است که از قطعات رنگارنگ بی‌شمار تشکیل می‌شود. در ورای این شیوه‌ی تجسم واقعیت، مفهومی از واقعیت نهفته است که ثابت و لایتغیر است. بنابراین کاملاً طبیعی است که فلوبر ناآگاهانه، حرکت را تقسیم می‌کند و حتی در پویاترین بخش‌های یک داستان، آن‌را معلق نگه می‌دارد، هم‌چنان‌که در داستان تاریخی

---

[٤٦٢] Une Vil

[٤٦٣] Maupassant

[٤٦٤] Tentation de Sant Antoine

«**سالامبو**» چنین کرده است، داستانی که درآن برای بازآفرینی دقیق ویژگی‌های یک تمدن فراموش‌شده و تحلیل عشق سوزان ماتوی وحشی به دختر یکی از سپه‌سالاران **کارتاژ** به‌نام **هامیلکار بارکا** زحمات فراوان کشید. برای اثبات این نظر، کافی است به عبارت زیر توجه کنید.

«... ناگهان ارتش کارتاژ در پیچ پشت تپه‌ها پایدار گردید. بردگان بارکش مسلح به فلاخن در دو جناح ایستاده بودند و ردیف اول ارتش اصلی از لژیونرهایی تشکیل شده بود که زره طلایی به تن داشتند و بر اسب‌های چاق‌وچله و بی‌یال و گوش و بی‌مو سوار شده بودند و بر پیشانی این اسب‌ها هم شاخک‌هایی نقره‌ای گذشته بودند تا از دور به کرگدن شبیه شوند. از میان هر واحد سواره، جوانانی با کلاهخودهای کوچک بر سر و زوبین‌های چوبین بر دست می‌گذاشتند و پیاده‌نظام سنگین اسلحه با آرایش مثلث، در عقب سپاه حرکت می‌کرد. تمامی‌این سوداگران تا می‌توانستند، سلاحی بیش‌تر بر تن بار کرده بودند: کسانی از آنان دیده می‌شدند که دو شمشیر، یک نیزه، یک تبرزین به اضافه‌ی یک گرز، یک‌جا به‌هم‌راه داشتند؛ بعضی دیگر به‌علت تیر و کمان و سپرهای زمخت عاجی یا فلزی که با خود حمل می‌کردند به‌صورت خارپشتان درآمده بودند. سرانجام، گردونه‌های کوه‌پیکر، منجنیق‌های سیار، گلوله‌افکن‌ها و سنگ‌ها به روی گردونه‌هایی که استراتی آن‌ها را می‌کشیدند و گاری‌هایی که چهار گاونر به آن‌ها بسته شده بود نمایان شدند. هرچه سپاه پیشتر می‌رفت، فرماندهان، نفس‌زنان، از راست و چپ می‌دویدند تا فرمان‌های خشن را به گوش افراد برسانند، صف‌ها را پیوند دهند و فاصله‌ها را حفظ کنند. فرماندهان ارشد، لباس‌هایی ارغوانی به تن کرده بودند و شرابه‌های پرشکوهشان تا تسمه‌های صندلی‌هایشان می‌رسید. رخساره‌ی سرخ‌گون‌شان که در زیر کلاهخوردهای بزرگ‌شان به نقش خدایان مزین شده بود، درخششی آرام داشت...»[٤٦٥]

[٤٦٥] G. Flaubert, Salammbo, Paris, P.١٢٧

همین بی‌تحرکی را در آثار **شعرای پارناسی**[466] و مخصوصاً در آثار **ژوزف ماری دوهه ردیا** و در داستان‌های **تامس هاردی** درباره‌ی زندگی روستایی انگلستان می‌توان دید، که تراژدی‌های رؤیاهای از هم گسسته‌ی مردمان فقرزده در چنگال تقدیر را در دنیائی کاملاً ایستا و راکد نشان می‌دهند. همین کیفیت ایستا را– که ویژگی بنیادی ناتورالیسم است– در «**درباره‌ی توصیف**»[467] اثر زولا هم می‌توان دید، کتابی که در آن به جریان زندگی اشاره می‌شود ولی مفهوم یا ماهیت آن به خواننده منتقل نمی‌گردد. از سوی دیگر، تولستوی که در شرایط اوج‌گیری انقلابی دست به قلم برده بود جامعه را به برافکندن شالوده‌های کهنه‌اش تهدید می‌کرد، زمانی که مبارزه‌ی میان نیروهای متضاد اجتماعی آشکار می‌گردید، زندگی را در جریان حرکتش نشان داد، هم‌چنان‌که از یک نسخه‌ی پیش‌نویسی‌شده‌ی داستان «**جنگ و صلح**»[468] که درباره‌ی به حرکت درآمدن ارتش است می‌توان به این واقعیت پی برد.«از هر سو، از پیش و از پس، تا که گوش انسان قدرت شنیدن داشت، صدای چرخ‌ها، غژغژ گردونه‌ها و عراده‌های توپ‌ها، صدای سم ستوران، صدای شلاق‌ها، فریادهای دلخراش، کفر گفتن سربازان، افسران و سراسواران به گوش می‌رسید. در سراسر جاده، این‌جا و آن‌جا، لاشه‌ی اسب‌ها افتاده بود، که بعضی را پوست کنده بودند و بعضی را همان‌طور رها کرده بودند، گردونه‌های شکسته که در کنار هر کدام یک سرباز به انتظار نشسته بود، یا گروه‌های سربازانی که از فرماندهان خود جدا افتاده بودند و به‌سوی دهکده‌های آن حوالی می‌رفتند یا در حالی‌که چند جوجه، بره، علف خشک یا کیسه‌های پر، با خود داشتند از دهکده‌های اطراف باز می‌گشتند، دیده می‌شدند. هرجا که شیب و ضدشیب بود، افراد در آن‌جا متمرکز شده بودند و صدای گیج‌کننده‌شان همه جا می‌پیچید. سربازها که تا بالای زانو در گل فرو رفته بودند، توپ‌ها و گردونه‌ها را با تلاش زیاد به پیش می‌بردند. تازیانه‌ها بر پیکر اسب‌ها نواخته می‌شد، سم ستوران روی زمین می‌لغزید، رد پایشان برق می‌زد و سربازان با صدایی سهمگین فریاد بر می‌کشیدند. افسران، سوار بر گردونه‌ها، به هر

---

[466]– Parnassians:گروه از شعرای سده‌ی نوزدهم فرانسه‌اند که نام شان را از نشریه‌ی خود به نام پارناس معاصر(۱۸۶٦–۱۸۷٦) گرفته بودند. مالارمه و ورلن از آن جمله بودند؛ اینان از هنر برای هنر دفاع می‌کردند.

[467] De la description

[468] War and Peace

سو می‌رفتند و به افراد خود فرمان می‌دادند تا از حرکت باز نایستند[٤٦٩] » چه خوب صداها و رنگ‌ها را در کنار هم قرار داده است! تمامی‌این عبارت، لبریز از جوش و خروش زندگی و حرکت، سرشار از هیجان و جنبش است. مغز، گوش و چشم، همگی زنده‌اند و می‌بینند که سیل خروشان زندگی در سراسر صفحات این حماسه‌ی بزرگ چگونه جریان می‌یابد.

فکر راکد انگاشتن زندگی، که عامل تعیین‌کننده‌ی نثر فلوبر است و خصوصیت ویژه‌ی رئالیسم اروپای غربی در آخرین دهه‌های سده‌ی نوزدهم به‌شمار می‌رود، نشان‌دهنده‌ی کاهش حساسیت در برابر آهنگ تاریخ، و به‌بیان دیگر، موسیقی موزون تاریخ و مفهوم روندهای عمیق و ریشه‌دار آن است. مثلاً داستان «**پرورش احساساتی**»[٤٧٠]اثر فلوبر را در نظر بگیرید، او در این داستان، عشق اغراق‌آمیز و رمانتیک قهرمان خود فردریک مورو را به همسر زیبای آرنو که فروشنده‌ی آثار هنری است، با موشکافی تمام تحلیل می‌کند. این عشق در زندگی **فردریک مورو** همه چیز است، چون زندگی او مانند احساساتش، ماهیتاً بی‌رنگ و بی‌خون است. فلوبر توهمات رمانتیک قهرمان بی‌جرأت خود را که هم‌چون پر کاهی در دریای حوادث شناور است، و هم‌چنین توهمات لیبرالیسم بورژوایی و عوامفریبی اجتماعی آن را که خود فلوبر سخت از آن بیزار بود مورد تمسخر قرار می‌دهد. او در همان‌حال، در انتقاد از فرزندان راستین بورژوازی یعنی **مسیو آرنو** با عشق شدیدش با حقایق موجود در دفتر محاسبات و مهارتش در کسب پول، و **دامبروسوی** بانک‌دار که از لاشخور هم حریص‌تر بود و نیرو و استعدادی بی‌کران در پیشدستی بر دیگران داشت، سخت‌گیر و جدی بود. بدین‌سان، تا زمانی که نیروی طبقات متمول، مطلق به نظر می‌رسد و به‌هیچ‌وجه تهدید نشده است، او هم‌چون میخ محکم است، ولی به محض این‌که بنای عظیم سرمایه‌داری در اثر قیام‌های توده‌ای متزلزل می‌شود، به محض این‌که در همه‌جای شهر پاریس سنگر می‌شود و مردم به اصل «مقدس» مالکیت خصوصی می‌توفند، چهره‌اش را عوض می‌کند و به‌صورت «دوست مردم» در می‌آید و خودش را تقریباً یک کارگر جلوه می‌دهد.

---

[٤٦٩] L. Tolstoi, Collected Works, Moscow, ١٩٥١, Vol. ٤, PP. ٢٠٣-٠٤ (in Russ).

[٤٧٠] L, Education Sentimentale

فلوبر به‌خوبی می‌داند که **دامبروسوی** بانک‌دار و مردم، باز هم به‌طور طبیعی دشمن هستند و مبارزه‌ی بین آنها اجتناب‌ناپذیر است و هدف بورژوازی، به اطاعت درآوردن توده‌ها است. نازایی فرهنگی و معنوی طبقات حاکم و ریاکاری اخلاقیات بورژوایی که شرارت‌ها را در پس پرده‌ی شرافت پنهان می‌کند، مستلزم توهین و ریشخند از جانب اوست. لیکن در این داستان، انتقاد اجتماعی، پس از تجسم احساسات بی‌پایه‌ی **فردریک** و عشق خشک و خالی و ذهنی او به **آرنو** قرار داده شده است. زندگی خصوصی قهرمان تا اندازه‌ای از زندگی واقعی جدا می‌شود و به‌صورت یک جریان مستقل و موازی با آن پیش می‌رود. این موضوع برای فلوبر جالب‌تر از رویدادهای انقلاب سال ۱۸٤۸ است زیرا او این انقلاب را هم‌چون حادثه‌ای جدا و منفرد که کارش با انفجار انقلاب به پایان خواهد رسید، و نه به‌عنوان اخطاری به نظام بورژوایی، در نظر می‌گرفت. این بی‌ایمانی کامل به انقلاب و نیروی خلاق مردم، پایه‌ی جهان‌نگری او بود. فلوبر نسبت به **کمون پاریس** و اقدامات و فعالیت‌های **انترناسیونال** نیز تردید داشت. او سوسیالیسم را **به‌عنوان** یک تئوری نمی‌پذیرفت و به امکان جامعه‌ی سوسیالیستی در آینده ایمان نداشت. او در عین نفرت از بورژوازی، با توده‌های زحمت‌کش نیز خصومت داشت. همین عاملی بود که آثار فلوبر را این‌چنین پیچیده کرد و از این‌جهت، او همتای بسیاری از رئالیست‌های انتقادی عصر خود بود. او می‌خواست موضع **حد وسط** بین نیروهای متضاد اجتماعی را اشغال کند و به‌همین‌علت، آرمان‌های اجتماعی بورژوازی و توده‌های انقلابی را در برابر ارزش‌های هنری، زیبایی و ***کیش پرستش شکل*** قرار می‌داد. فلوبر این توهم را به وجود آورد که **هنر از زندگی اجتماعی مستقل** است، که هنرمند یا نویسنده می‌تواند **از جریان مبارزه‌ی طبقاتی برکنار** باشد، توهمی‌که تا عصر ما به حیات خود ادامه داده است. این توهم بر تضاد موجود در شعور دموکراتیک و در نتیجه ضدبورژوایی استوار است، شعوری که انقلابی نبود ولی می‌توانست واقعیت را انتقاد کند، البته مفهوم تاریخ را به‌عنوان یک جریان متحول، از یاد برده بود.

نغمه‌ی بلند ضدبورژوایی در آثار فلوبر کاملاً به گوش می‌رسد ولی دامنه‌ی موضوعات مورد بحث او بسیار محدودتر از دامنه‌ی موضوعات مورد بحث نویسندگان پیش از او است. تردید در عقاید مترقی آن زمان و ناباوری به

امکان استقرار سوسیالیسم و دست یافتن بشر به سعادت، فلوبر و بسیاری از دیگر رئالیست‌های انتقادی از قبیل **ایبسن**[۴۷۱] را با یک مسأله‌ی بغرنج ایده‌ئولوژیک مواجه کرد و راه را برای نفوذ انحطاط در آن بازگشت. ***کیش پرستش شکل***، یعنی در قدرت منطق و علم و نفی نظریه‌ی ترقی و تکامل اجتماعی که در آخرین آثار فلوبر مخصوصاً در **بووار** و **پکوشه**[۴۷۲] دیده می‌شود، بافت رئالیستی هنر او تضعیف و عناصر زیبایی‌شناسی‌گرایی را آشکارتر کرد. این بحران در آثار فلوبر بیش‌تر احساس می‌شود تا آثار **موپاسان**، که نوآوری‌های مهم هنری‌اش موجب غنای بی‌کران سنت‌های رئالیستی شد.

در نظر **موپاسان**- بزرگ‌ترین رئالیست ادبیات اروپای غربی در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم- زندگی، موضوع تحلیل و ترسیم بود. او انسان و محیط، شخصیت و شرایط اجتماعی شکل‌دهنده‌ی آنرا از هم‌دیگر جدایی‌ناپذیر و دارای تأثیر متقابل می‌دانست. نثر موپاسان، تمامی‌روندهای زندگی را در بر می‌گرفت و آن‌ها را بر پایه‌ی مطالعه‌ی تحلیلی **ماهیت اجتماعی** رفتار، اخلاقیات، احساسات و به‌طور خلاصه تمامی شخصیت فردی مردم تیپ‌بندی می‌کرد. دهقانان و سربازان، بوروکرات‌هایی که به زندگی گیاهی در پشت میزها مشغولند و گرفتار قرطاس‌بازی‌اند، بورژواهای بی‌خیال جوان، زنان میزبان، نجبای شهرستانی و مزرعه‌داران بی‌رحم و کامران که به جذب عادت پول شمردن خرده‌بورژواها و پول را ملاک هر فضیلتی دانستن مشغولند، صاحبان رستوران‌های کوچک، مدیران فاحشه خانه ها و خود فاحشه ها، تاجران و سرمایه داران بزرگ، روزنامه نگاران و کشیش‌های دهات، ملوانان و راهبه ها، صاحبان حرفه‌های کوچک و پزشکها، عشق کثیف و عشق پاک، برخورد شدید منافع، زوال روابط خانوادگی، از هم پاشیدگی احساس‌ها و جامعه‌ی بورژوایی به‌طور کلی، میهن‌پرستی مردمان عادی و پول‌پرستی بورژوازی، زندگی توأم با نادانی در روستاها، کشمکش همیشگی برای رسیدن به ثروت، ظلم بی‌پایان در روابط انسانی، مسموم کردن عشق و احترام مردم به همسایگان‌شان- آثار موپاسان با چنین مضمونی،تمامی‌صحنه‌ی گسترده و رنگارنگ زندگی در جامعه‌ی بورژوایی را توأم با تضادها و

---

[۴۷۱] Ibsen

[۴۷۲] Bouvard et Pecuchet

تناقضاتش مجسم می‌کنند. موپاسان هم مانند رئالیست‌های پیشین، مبارزه بین منافع مادی را سرچشمه‌ی فعالیت‌های بشر می‌دانست و از ماهیت طبقاتی این منافع نیز آگاه بود. او توانست علت‌های تراژدی ژان را در داستان یک زندگی و عامل موفقیت ژرژدوری را در شرایط عینی جامعه‌ی بورژوایی بجوید.

موپاسان می‌دید که جامعه‌ی بورژوایی، دشمن انسان است و عالیترین صفات او را از بین می‌بردو«حیوان دوپا» برجای می‌گذارد که به‌دنبال پست‌ترین غرایزش کشیده می‌شود. او از وحشی شدن انسان در جامعه‌ی سرمایه‌داری که مضمون اصلی تمامی‌آثاراو را تشکیل می‌دهد، نگران بود. او ضمن بررسی همه‌جانبه‌ی این مضمون، به بررسی ویژگی‌های عینی زندگی نزدیک شد و آنها را به‌شکل نتایج ویران‌گر ترقیات بورژوایی جمع‌بندی کرد. این شق اخیر، که با آهنگ سریع تکامل علوم و فنون مشخص می‌شود، و به‌طور کلی جنبه‌ی مادی زندگی، هم‌چنان که تمامی‌متفکران پیشرو و متذکر شده‌اند و خود موپاسان نیز به وضوح از آن آگاه بود، حاوی تضادی حاد میان دستاوردهای مادی نظام سرمایه‌داری و تأثیر شوم آن در دنیای معنوی انسان بود.

ثروتمندان می‌کوشیدند شکافی را که بین خودشان و فقرا پدید آمده بود و ارزش‌های فرهنگی و مادی را هم در بر می‌گرفت، عمداً حفظ کنند. شرایط طاقت‌فرسای کار توده‌ها منجمله: کودکان برای تولید ارزش‌های مادی، ساعات طولانی کار، بدون کوچک‌ترین وقفه برای استراحت و جبران نیروی از دست‌رفته، و تمامی بیماری‌هایی که با این شرایط هم‌راه بودند: مانند توجه نکردن به کودکان و جنایات جوانی، فحشا و الکلیسم شدید، هم‌چشمی همیشگی و خسته‌کننده در راه خیانت، تبلیغات تحمیقی طبقات حاکم به‌منظور تحکیم نظام موجود و حمایت خواستن از خدمات کلیسا، مدارس، تئاتر، مطبوعات و کتب ارزان‌قیمت که به ترغیب پست‌ترین غرایز و دامن زدن به خصومت ملی و نژادی مشغول بودند، تجلیل از جنگ و جنگ‌طلبی، تطمیع کارگران خبره با ثروت اضافه‌ی به‌دست آمده از غارت مستعمرات، رنگ کردن پرولتاریا با تئوری‌های فرصت‌طلبانه‌ی «هماهنگی طبقاتی» و «هم‌کاری طبقاتی» (و بعدها، یعنی در دوره‌ی ما– با «سرمایه‌داری دولتی»)، گوشمالی آزادفکران و دست بردن به ترور برای سرکوب کردن توده‌ها، به‌عبارت مختصر، شرایط عینی زندگی در دنیای سرمایه‌داری به‌طور کلی به وحشی شدن انسان منجر گردید که

جنگ‌های شرارت‌آمیز استعماری، جنگ اول جهانی، وحشی گری‌های فاشیسم و سرکوبی بی‌رحمانه‌ی مقاومت توده‌ها به‌وسیله‌ی «دموکرات‌ها»ی بورژوا، از تجلیات آن است.

موپاسان احساس می‌کرد که این ظلم حاکم بر تمام عرصه‌های زندگی اجتماعی و تمام جنبه‌های روابط انسانی، اعم از کوچک و بزرگ، تهدیدی جدی برای شخصیت انسان است. او نمونه‌هایی فراوان از چگونگی تباه شدن شخصی‌ترین احساسات در اثر همین ظلم، ارائه داد: والدین ثروتمند، کودک خود یعنی فرزند زنا را به روستاها می‌فرستند تا در آن‌جا تربیت شود و بدین‌سان او را اگر نه به مرگ، به سیه‌روزی محکوم می‌کنند؛ خانواده‌ی یک دهقان، پیر زنی را که به‌صورت باری سنگین برای آن‌ها درآمده بود تهدید به مرگ می‌کنند؛ پدری، دختر رهاشده‌اش را در فاحشه‌خانه می‌بیند؛ و غیره غیره . داستان‌های کوتاه او سرشار است از اظهار نظر درباره‌ی وحشیانه‌بودن زندگی، سرشار است از نمونه‌های تحقیر احساسات، شرافت و مقام انسان، که جزو درام‌ها و تراژدی‌های عادی روز به‌شمار می‌روند. موپاسان بیش از هر چیز به بررسی نتایج اخلاقی و روانی تغییر شکل روابط اجتماعی و تحلیل تأثیر آنها در روحیات انسان علاقمند بود، و از این حیث نمونه‌ی بارز رئالیست‌های انتقادی نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم و شعور نوین اجتماعی ناشی از تشدید روند بیگانگی به‌شمار می‌رفت.

موپاسان، **نفع خصوصی** را علت اصلی **وحشی شدن انسان**، و غریزه‌ی مالکیت را غریزه‌ای بسیار نیرومند می‌دانست. خود او نیز تدریجاً در برابر فشارهای زمانه‌اش تسلیم شد و بعدها اعتقادش بر این بنیان قرار گرفت که شرارت‌های اجتماعی، از نقص طبیعت انسان سرچشمه می‌گیرد. شخصیت در آثار او کم‌کم شالوده‌ی اجتماعی خود را از دست می‌دهد و هم‌زمان با ناهماهنگی روزافزون عناصر تشکیل‌دهنده‌اش، رو به از هم پاشیدگی می‌گذارد. این عناصر تا آن اندازه که جزو صفات بیولوژیک، نوعی ذاتی به‌شمار می‌روند، اجتماعی نیستند. در مواردی که اهمیت عنصر اجتماعی را کمتر از اهمیت عنصر بیولوژیک و حتی جنسی می‌داند، مثلاً در «**یه‌وت**»[۴۷۳] یا «**نیرومند چون**

---

[۴۷۳]. Yvette

مرگ»[۴۷۴] ، عوامل جنسی، قسمت اعظم کلیت خود را از دست می‌دهند. خیلی طبیعی می‌نمود که موپاسان با حساسیت بی‌کرانش به هر چیز تازه در زندگی، سخت از مشاهده‌ی روند بیگانگی که روزبه‌روز بر شدتش افزوده می‌شد، برآشفته شود. داستان مشهور «**تنهایی**»[۴۷۵]، بیان خودبه‌خودی احساسات آمی‌بود که در عطش برقرار کردن تماس با جهان و مردم می‌سوخت و با این حال دیوار بزرگ نادانی و بیگانگی مانع او بود. مضمون این داستان، بسیار واقعی بود و در آثار بعدیش مخصوصاً در داستان مشهور «**پی‌یر و ژان**»[۴۷۶] تکامل یافت.

موپاسان با این‌که به روند بیگانگی انسان از یک‌دیگر انسان‌ها، از محیط و از فرهنگ مادی که خودش در ایجاد آن نقشی ایفا می‌کرد آگاهی یافته بود، نتوانست به سرچشمه‌ی اجتماعی – تاریخی آن پی ببرد، در نتیجه، این بیگانگی را به دشت اسرار ناشناختی منتقل کرد، اما این واقعیت را به‌طور کامل می‌پذیرفت که پدیده‌های مربوط با بیگانگی، از ویژگی‌های ماهوی مرحله‌ی نوین تاریخ به‌شمار می‌روند. در همین زمان تضادهای امپریالیسم ماهوی مرحله‌ی نوین تاریخ به‌شمار می‌روند. در همین زمان تضادهای امپریالیسم آشکار گردید و در داستان فلسفی موپاسان به‌نام «**چه کسی می‌داند؟**»[۴۷۷] انعکاس یافت. این داستان نشان می‌دهد چگونه اشیایی که انسان آن‌ها را می‌سازد، یعنی بردگان خاموش او، دست به طغیان می‌زنند و از مردم می‌گریزند و زندگی مستقل خود را تشکیل می‌دهند. ترس موپاسان از آینده، که به‌کمک طنز خارق‌العاده‌ی این قیاس فلسفی دیده می‌شود، در داستان تخیلی او به‌نام «**هورلا**»[۴۷۸] که حاوی احساس ناآزادی انسان بیگانه‌شده و نشانه‌هایی از یک نوع انقیاد تازه است که نیروهای اسرارآمیز و ناشناختنی تاریخ برای انسان فراهم کرده‌اند و در زندگی روزانه‌اش راه دادند، حتی از این هم آشکارتر است.

نظریه‌ی پرتناقض موپاسان، همان‌طورکه از نوشته‌هایش می‌توان دریافت، به انتقاد نیرومند او این امکان را نداد تا از مرزهای نظام بورژوایی فراتر رود. او نتوانست به این واقعیت پی ببرد که در بطن نظام بورژوایی جریان‌هایی نهانی

---

[۴۷۴] Fort comme la mort
[۴۷۵] Solitude
[۴۷۶] Pierre et Jean
[۴۷۷] Qui sait
[۴۷۸] Le Horla

وجود دارند که می‌توانند موجب آزادی انسان شوند. سرانجام، محدودیت‌های ایده‌ئولوژی بورژوا—دموکراتیک او که احساس تحول تاریخی را از دست داده بود، موجب بحران در اندیشه‌ی او گردید و آثار نفوذ عناصر منحط، بیش از پیش در نظرات و سبک نوشته‌های بعدی او و به‌زیان شیوه‌ی رئالیستی‌اش پدیدار گردید.

در نثر رئالیستی انگلستان در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم بر عنصر روانی و فردی تأکید می‌شد، و داستان مختص آن دوره، داستان روانی یا تاریخ‌چه‌ی زندگی خانوادگی بود. **جورج الیوت**، وارث سنت‌های **دیکنز** و **تاکه‌ری** مضمون فساد اخلاقی و تولد مجدد فرد، و موضوع قدرت خودپرستی را همراه با تجسم تحلیلی محیط اجتماعی و تضادهای آن مورد بررسی قرار داد. ولی او می‌خواست این تضادها را تا اندازه‌ای آسان‌تر جلوه دهد و تحلیل او از دامنه‌ی وسیع تحلیل اسلافش برخوردار نبود. او معمولاً این‌گونه تضادها را به اختلاف بین زیبایی و غنای طبیعت انسان و قدرت تباه‌کننده‌ی پول تنزل می‌داد. **سیلاس مارنر** بافنده، به‌علت اشتیاق خودپرستانه‌ی شدیدش به پول‌اندوزی، با دیگر مردم بیگانه است: «طلا، از او خواهش کرده بود که آنقدر به بافندگی ادامه دهد تا هیچ چیز را نبیند و نشنوند مگر یک‌نواختی کارگاه بافندگی و تکرار بافتن همان پارچه...»[۴۷۹] اشتیاق به ثروتمند شدن، علت اصلی فساد **هتی سورل** قهرمان داستان «**آدم بید**»[۴۸۰]، و خانواده‌ی **تولیور** در داستان«**آسیای کنار جویبار**»[۴۸۱] و همچنین عامل سقوط غم‌انگیز **ماگی** دختر آسیابان است. جورج الیوت در داستان «**میدل مارچ**»[۴۸۲] زوال تدریجی پیوندهای خانوادگی، و خود خانواده، این دژ مستحکم زندگی بورژوایی را نشان می‌دهد و خودپرستی را به‌عنوان یگانه عامل عمده‌ای که بنیان روابط انسانی را بر می‌افکند محکوم می‌کند. ولی در داستان‌های او پیوسته از خصلت طبقاتی خودپرستی کاسته می‌شود و بر خصوصیت منفی طبیعت انسان افزوده می‌شود، خصوصیتی که به‌قول او، به مدد آموزش و پروش یا سرمشق اخلاقی، می‌توان بر آن غلبه کرد. بدین‌سان، مسایل اجتماعی، تدریجاً جای خود را به مسایل اخلاقی می‌دهند

---

[۴۷۹] George Eliot, Silas Marner. The Weaver of Raveloe, New York, P. ۱۹۰.

[۴۸۰] Adam Bede

[۴۸۱] The Mill on the Floss

[۴۸۲] Middlemarch

و در آثار او با این **توهم مواجه می‌شویم که جامعه را می‌توان با آموزش اخلاقی اعضای آن دگرگون کرد**، سفسطه‌ای که تا عصر ما نیز در بطن رئالیسم انتقادی به حیات خود ادامه داده است. جورج الیوت در دوره‌ای که نسبتاً آرام بود و فقط چند برخورد طبقاتی در آن روی داد به این نتیجه رسید و بدون‌تردید تحت تأثیر نظرات مربوط به «هماهنگی طبقاتی» قرار داشت، نظراتی که پوزیتیویست‌ها موعظه می‌کردند و خود وی نیز در آن عقاید سهیم بود.

این عقیده که آموزش اخلاقی می‌تواند در شناختن و دگرگون کردن زندگی مفید واقع شود یا می‌تواند شخصیت انسان را بدشکل و منحرف کند، توسط **جورج مردیث**[483] در داستان «**شکنجه‌ی ریچارد فه‌ورل**»[484] و همچنین توسط **ساموئل بالتر**[485] در داستان **مرگ**[486] مورد بررسی قرار گرفته است. اینان، عقیده‌ی مزبور را با انتقاد کوبنده از اخلاقیات رسمی‌طبقات حاکمن و دشواری خفقان‌آور زندگی خانوادگی بورژوایی که با آرزوهاتی طبیعی انسان‌های سالم و عادی مغایرت داشت، همراه کردند. این هر دو نویسنده، به انتقاد از دموکراسی بورژوایی و جنبه‌های منفی آن که خود شاهئش بودند، پرداختند. لیکن، آنان از عقاید سوسیالیستی نیز انتقاد کردند و همواره طرفداران اصلاحات دموکراتیک بودند، و نه به مطالعه‌یقوانین و گرایش‌های تاریخ و تضادهای اجتماعی، بلکه به مطالعه‌ی تضادهای ذاتی خلق و خوی شخصیت‌هایشان علاقه داشتند. آنان ضمن انتقاد از نواقص انسان، گاهی اوقات از یاد می‌بردند که این نواقص محصول جامعه هستند، و درمحکوم کردن خودپرستی(مثلاً در داستان **خودپرست**[487] اثر **مردیث**)، به‌جای توجه به عوامل خارجی پدیدآورنده‌ی آن، به بررسی تأثیر خودپرستی در طبیعت انسان پرداختند. آنها روش‌های تحلیل روانی را ه زیان تحلیل اجتماعی، تکمیل کردند و رابطه‌ی دیالکتیکی بین شخصیت و محیط را از نظر انداختند و دنیای معنوی انسان را به‌مثابه‌ی یک کل جداگانه، که توأم با زندگی و به موازات آن به‌طور کلی به حیات خود ادامه می‌دهد، مورد بررسی قرار دادند.

---

[483].George Meredith

[484].The Ordeal of Richard Feverel

[485].Samuel Butler

[486].The Way of All Flesh

[487].The Egoist

در واقع، این شیوه جای هیچ‌گونه تعجب باقی نمی‌گذاشت چون صرفاً بازتابی از این واقعیت بود که روند بیگانگی، بر تمامی‌عرصه‌های شعور انسانی تأثیر می‌گذارد. نکته‌ی قابل توجه این است که بسیاری از نویسندگان بزرگ آن زمان توانستند نسبت به سنت‌های رئالیسم وفادار بمانند، زمانی که شرایط عینی موجود، مانع تکامل رئالیسم بود و ایده‌ئولوژی بورژوایی نیز به تعقیب آن برخاسته بود، چون همان‌طورکه اسکاروایلد می‌گوید، تنفر بورژوازی از رئالیسم، مانند نفرتی است که **کالیبان**[۴۸۸] از دیدن خود در آئینه دارد.

بدین‌سان در اواخر سده‌ی نوزدهم، رئالیسم، شاهد پیدایش تمایلی روزافزون به جدا کردن قهرمان از محیط، و جدا کردن شخصیت از عوامل شکل‌دهنده‌ی آن بود، تمایلی که وحدت حماسی را از میان برد و مانع تجسم ترکیبی زندگی توإم با تضادهای عمده‌ی تاریخی آن گردید. یکی از جریان‌هایی که از نزدیک با این تمایل پیوند داشت، تمایلی بود که اهمیتی غیرضرور به محیط می‌داد، کاری از ویژگی‌های ماهوی ناتورالیسم به‌شمار می‌رفت، و این تمایل از پایه با رئالیسم مغایرت داشت و در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم رواج فراوان داشت.

اصل عمده‌ی ناتورالیسم، **عین‌نمایی** است و هدف آن ترسیم تصویری است زندنما از واقعیت. ناتورالیست‌ها ضمن کوشش برای وفادار ماندن به واقعیت، واقع‌بین بودن و نشان دادن زندگی هم‌چنان‌که در واقعیت هست، اهمیت تحلیل را نادیده گرفتند. آنان واقعیت را مانند پوزیتیویست‌ها توصیف و طبقه‌بندی می‌کردند، چون پوزیتیوسیم شالوده‌ی فلسفی ناتورالیسم است– ولی هیچ‌گونه کوششی برای آشکار کردن تضادها یا حرکت آن به خرج نمی‌دادند، چون ناتورالیست‌ها و پوزیتیویست‌ها، هر دو برای پذیرفتن شیوه‌ی متافیزیکی و غیردیالکتیکی که جزو ذاتی اندیشه‌ی بورژوائی به‌شمار می‌رفت مستعد بودند. ناتورالیسم از رئالیسم تقلید می‌کند ولی از لحاظ فقدان تحلیل اجتماعی و تیپ‌بندی و هم‌چنین **نحوه‌ی برابر انگاشتن** پدیده‌های ماهیتاً متفاوت، با رئالیسم فرق می‌کند. در حالی‌که شیوه‌ی رئالیستی به نویسنده این امکان را می‌دهد که مهم‌ترین ویژگی‌های شخصیت یا را برگزیند و مورد تأکید قرار دهد، و بدین‌طریق به شناخت تجسم درست جریان‌های تکامل آن نایل آید، ناتورالیسم از تجسم زندگی به‌مثابه‌ی یک مقوله‌ی

---

[۴۸۸]– Caliban:شخصی در داستان توفان اثر شکسپیر؛ و کنایه از آدم درنده‌خو و وحشی.

متغیر احتراز می‌کند. شیوه‌ی ناتورالیستی، که از **امیل زولا**[۴۸۹] ریشه می‌گیرد، از مدت‌ها پیش مسیر خود را به‌عنوان یک شیوه‌ی یک شیوه‌ی مستقل ادبی به پایان رسانده است، ولی بسیاری از ویژگی‌های آن هنوز به آثار رئالیستی لطمه می‌زنند.

امیل زولا، ناتورالیسم را تنها راه شناخت کامل زندگی و تجسم ترکیبی آن می‌دانست. این شیوه با نظرات پوزیتیویستی او وفق می‌داد. او نیز مانند بسیاری از نویسندگان و متفکران عصر خود به‌طور کامل از وجود شکافی عمیق بین مشاهده‌کننده (فاعل) و مووع مورد مشاهده (مفعول)، شکافی که توأم با تشدید بیگانگی، بزرگ‌ترمی‌شد، آگاهی داشت. هنرمندان و نویسندگان منحط کوشیدند این فاصله را به مدد شهود پر کنند. زولا کوشید این فاصله را به مدد واقعیات عینی، که از کتابها، روزنامه ها، صورت‌جلسه‌ی دادگاه‌ها و آمارها ویا در نتیجه‌ی مشاهده‌ی مستقیم به دست آمده بود، پر کند. **آناتول فرانس**[۴۹۰] شیوه‌ی زولا را بدون هیچ‌گونه تملقی، این‌طور توصیف می‌کند: «چشم منشورگونه و مگس‌وار هنرمند، شگفت‌انگیزترین تصویر را دریافت می‌کند: در پرتو همین خصوصیت، تمامی‌اشیاء را افزون‌تر از آنچه هست می‌بیند، به‌نحوی که گویی او از پشت یاقوت زرد تراش‌داده‌شده به آن‌ها می‌نگرد.»[۴۹۱]

مسلماً توصیف، مقامی بسیار مهم در نثر زولا دارد. توصیف‌های او اکثراً، مانند توصیف ویترین مغازه در داستان «**به خوشبختی بانوان**»[۴۹۲] یا توصیف پنیرها در داستان «**شکم پاریس**»[۴۹۳] حوادث داستان را تقویت و آن‌را با جزییات زاید، سنگین می‌کند ولی زولا این‌گونه توصیف‌ها را وسیله‌ای برای شناخت می‌دانست. با استفاده از آن‌ها می‌کوشید زندگی را آن‌چنان که در واقع هست، هم‌راه با ویژگی‌ها، واقعیات و رویدادهایی که مبین تکامل جامعه هستند و خود زولا هم مورخ و جامعه‌شناس آن جامعه بود، بنمایاند. او در کالبدشکافی جامعه‌ی بورژوایی، اکثراً زیست‌شناسی و جامعه‌شناسی را با هم اشتباه می‌گرفت، که این از روح حاکم بر عصر او ناشی می‌شد. پوزیتیویسم، با آن کیش پرستش

---

[۴۸۹] .Emile Zola

[۴۹۰] .Anatole France

[۴۹۱] .Anatole France, La vie litteraire, Premiere serie, Paris, P.۲۲۹.

[۴۹۲] .Au Bonheur des Dames

[۴۹۳] .Le Ventre de Paris

واقعیات و شیوه‌ی توصیفی و فهرست‌بندی‌اش، به دستاوردهای عملی علوم طبیعی که عقاید مکانیستی در آن‌ها به‌خصوص در فیزیولوژی نفوذ بسیار داشتند، نزدیک شد. بسیاری از اندیش‌مندان و دانشمندان دوره‌ی مورد بحث، که جزو ماتریالیست‌های خودبه‌خودی و تحت تأثیر پوزیتیویست‌ها بودند، تصور می‌کردند که سرانجام، میکروسکوپ و چاقوی کوچک جراحی نه تنها اسرار ماده‌ی زنده بلکه اسرار رفتار اجتماعی انسان را نیز آشکار خواهد ساخت. زولا نیز اعمال انسان‌ها را به وراثت و مزاج منسوب می‌کرد، و این طرح بسیار خلاصه و ساده، شالوده‌ی تئوری‌های ناتوریالیستی او را تشکیل می‌داد و فکر اصلی مجموعه‌ی داستان‌هایی به‌نام «**له‌رگون– ماکار**»[٤٩٤] که هدف اصلی‌اش از نوشتن آن‌ها، ثبت تاریخچه‌ی تغییرات بیولوژیک دو خانواده بود، به‌شمار می‌رفت. این دو خانواده، «از لحاظ فیزیولوژیک، نماینده‌ی توالی تدریجی عوارض مربوط به خون یا اعصاب، که در هر نژادی رخ می‌دهد، هستند...»[٤٩٥] اما به‌جای این کار،او تاریخ اجتماعی امپراتوری دوم را نوشت. او نمی‌توانست هنر خود را با زور به درون نیم‌تنه‌ی جزم‌های ناتورالیستی فرو کند، و آثار او علت همان **وحدت ارگانیک‌اش**، در واقع، رزم‌گاهی بود که شیوه‌ها و گرایش‌های ناتورالیستی و رئالیستی در عرصه‌ی آن برخورد کردند و با پیروزی‌های متغیر به پیکار ادامه دادند. این پیکار، منعکس‌کننده‌ی تضادهای ژرف جهان‌نگری او است و جهان‌نگری او نیز تضادهای ذاتی شعور اجتماعی آن عصر را منعکس می‌کند.

اشتیاق زولا به احاطه بر تمامی واقعیت اجتماعی یک دوره‌ی کامل تاریخی، آشکار کردن و ارزیابی مضمون روندهای تعیین‌کننده‌ی آن، به دامنه‌ی موضوعات مورد بحث او وسعت بخشید و جنبه‌هایی از واقعیت را که در گذشته به‌هیچ‌وجه در ادبیات بررسی نشده بودند، به آثارش راه داد. او با چشم تیزبین هنرمندانه‌اش می‌دید که بورژوازی چگونه قدرت را تصرف کرد، انقلاب سال۱۸٤۸ را در هم کوبید، چگونه برای خود سنگربندی کرد و مؤسسات دولتی و دموکراتیک را به نفع خو تجهیز کرد(**در سرنوشت روگون**[٤٩٦]، **لاشه‌ی شکار**[٤٩٧]، **پیروزی**

---

[٤٩٤] Les Rougon- Macquart

[٤٩٥] Emile Zola, La Fortune des Rougon, Paris, ۱۹۵۵,P.۱.

[٤٩٦] La Fortune des Rougon.

پلاسان‌ها[498]، **جناب اوژن روگون**[499]). در دنیای استقراریافته‌ی بورژوایی، پول و منفعت با مفاهیم نظام عمومی، به‌روزی و آسایش اجتماعی، میزان موفقیت شخصی، بنیان واقعی فضیلت و سرچشمه‌ی پنهان اخلاقیات رسمی مترادف گردید. او می‌دید که بورژوازی چگونه یک اتحاد مسلح علیه مردم تشکیل داده بود، و می‌دید که اولیگارشی مالی در مقام سکاندار امور دولت و هم‌چنین مغازه‌داران بورژوا **شعور طبقاتی یگانه‌ای** دارند. شخصیت‌های داستان «**لاشه‌ی شکار**»، دست‌اندرکاران معاملات پست پولی، بوروکرات‌ها و سرمایه‌داران بزرگ، همان ایده‌ئولوژی شخصیت‌های داستان «**شکم پاریس**» را داشتند و سوداگرانی صرفه‌جو و غرغرو بودند و از هرکسی که در صدد لرزاندن پایه‌های نظامی که به آن‌ها زندگی آسوده‌ای ارزانی داشته بود، برمی‌آمد سخت متنفر بودند. زولا شاهد پیدایش سرمایه‌داران جدید و پیوستن سرمایه‌ی مالی به دستگاه دولت بود، سرمایه‌های که با انبوه منافع نامشهود ولی در همان حال کاملاً مادی، با دولت پیوند داشت. این یکی از ویژگی‌های جدید آن دوره بود، همان‌طورکه از ویژگی‌های شخصیت **آریستاید سکارد**، یعنی مجسم‌کننده‌ی آن نیز به‌شمار می‌رفت. سکارد و «برادر» جوان و موفق‌ترش **کاپروود**، قهرمان داستان سه‌جلدی **درایزر** و هم‌چنین قهرمان داستان «**روز روشن**»[500] اثر **جک لندن**[501]، ابتکار عظیم و قدرت سازمان‌دهی سرمایه‌ی مالی را مجسم کردند. کارهای تجارتی سکارد که همیشه مستلزم مخاطره و تکیه بر توده‌های سرمایه‌گذاران خرده‌بورژوا بود، تماماً نتیجه‌ی ابتکار خود او بود. زولا سرمایه‌داری را آن‌چنان نشان می‌دهد که در دوره‌ی پیش از تشکیل تراست‌ها بود- و هنوز شکل بی‌چهره و مجرد دوره‌ی پیدایش تراست‌ها را، همان‌طورکه **نوریس**[502] یا **ورشوفن**[503] توصیف می‌کنند، به‌خود نگرفته بود. با وجود این، بانک سکارد، دوشادوش خودش، به‌عنوان

---

[497] La Curee

[498] La conquete de Plassans

[499] Son Excellence Eugene Rougon

[500] Burning Daylight

[501] Jack London

[502] Norris

[503] Vershofen

یک نیروی مستقل که فراتر از توده‌ی مردم قرار گرفته است و مانند دستی غیبی در زندگی آنان دخالت می‌کند به حیات خود ادامه می‌دهد، زیرا پیروزی‌ها یا شکست‌های **بانک اونیورسال** عاملی است که وضع مالی سرمایه‌گذاران را تعیین و سرانجام، ورشکست‌شان می‌کند. زولا نیز متوجه بود که قدرت صنعتی جامعه‌ی سرمایه‌گذاری چگونه با افزایش سرمایه‌ی مالی، بیش‌تر می‌شود: معادن و کارخانه‌ها، به روستاهای آرام یورش بردند و شبکه‌ی راه‌آهن مانند تارعنکبوت در همه جا گسترده شد. زولا چنان تحت تأثیر دامنه و آهنگ ترقیات سرمایه‌داری بود که از گرمی‌انتقادهایش کاسته شد و خود نیز به این امید واهی دل خوش کرد که نیروهای سالم پیش‌رفت، نیروهایی که خود وی نیز از تعریف‌شان عاجز بود، در نهایت امر، بشریت را در مسیر حقیقی به‌روزی و رفاه قرار خواهند داد. با این حال، او متوجه فساد اخلاقی رشدیابنده‌ی بورژوازی (داستان‌های «**پات بول**»[٥٠٤] و «**نانا**»[٥٠٥]) و حرکت برگشت‌ناپذیر امپراتوری دوم به‌سوی اضمحلال و ورشکستگی، که در داستان «**سقوط**»[٥٠٦] توصیف کرده است، شده بود.

زولا هم‌چنین پی برده بود که تکامل جامعه‌ی بورژوایی با تقویت پیوندهای میان مردم همراه خواهد بود، و نیروهای اجتماعی نه‌تنها از هم‌دیگر جدا خواهند شد بلکه بر پایه‌ی منافع مشترک طبقاتی یا مالی، کار مشترک یا اندوه مشترک، با هم **متحد** خواهند گردید. زولا می‌کوشد فردا را در محیط‌اش حل کند، محیطی که کوچک‌ترین جنبش یا آشفتگی موجی می‌آفریند و فردا را در کام خود فرو می‌برد. از همین‌جاست تصاویر دسته‌جمعی او، که به تجسم احساس‌ها و واکنش‌های مردم اختصاص دارند، مانند رژه‌ی شورشیان پرحرارت در داستان «**سرنوشت روگون**»، ازدحام کارگران خشمگین در داستان «**ژرمینال**»[٥٠٧]، سربازان وحشت‌زده و بی‌روحیه در داستان «**سقوط**»، ازدحام آزمندانه‌ی مشتریان بازار معاملات بورس در داستان «**پول نقد**».[٥٠٨]

---

[٥٠٤] Pot- Bouille

[٥٠٥] Nana

[٥٠٦] La Debacle

[٥٠٧] Germinal

[٥٠٨] L, Argent

هر چند او بسیاری از عناصر گوناگون زندگی اجتماعی عصر خود را مشاهده کرده بود، ولی غالباً خود را به **توصیف محض** آن‌چه مشاهده کرده بود محدود می‌کرد و هرگز به تحلیل یا آشکار ساختن تضادهای آن و رابطه‌ی پرتضاد بین انسان و محیط نمی‌پرداخت. او ضمن قبول دگرگونی‌پذیری تاریخ و واقعیت تکامل تاریخی، در همان حال، بر ثبات طبیعت انسان تأکید می‌کرد، انسان را از لحاظ بیولوژیک ایستا می‌انگاشت و **وراثت** را مانعی در راه رهایی انسان از قید **محیط اجتماعی** و هم‌چنین **نفوذ کردن در آن** یعنی دگرگون کردن جامعه می‌دانست. تأکید زولا بر قدرت محیط و وراثت، غالباً به قدرگرایی نزدیک می‌شود: مثلاً **ژروه کوپو** و دخترش **نانا** که به‌طور ارثی الکلی هستند، ناگزیر به‌سوی خانه‌خرابی راه می‌پویند؛ **ژروه** که در میان کارگران بی‌سواد داستان «**پیاله‌فروشی**»[۵۰۹] تربیت شده، از همان آغاز محکوم است، و عامل رفتار دیوانه‌وار ژاک لانتییه در داستان «**انسان حیوان‌نما**»[۵۱۰] برای کشتن، و در دیگر ناهنجاری‌های گوناگون که در تمامی‌اعضای خانواده‌ی **روگون- ماکار** دیده می‌شود، همین اجتناب‌ناپذیری تقدیر است. یکی از ویژگی‌های بارز زولا تمایل او به تجسم یک روند خاص اجتماعی به مدد فعالیت‌ها و سرنوشت‌های شخصیت‌هایش بود. او هیچ‌وقت این شخصیت‌ها را جزء ارگانیک آن روند نمی‌دانست و انسان و محیط را هم‌چنان‌که یک کل جدایی‌ناپذیر به وجود می‌آورند، نشان نمی‌داد. بدین‌سان، او اکثراً چشم‌انداز تاریخی را سخت نادیده می‌گرفت و علت و معلول بیولوژیک را به‌جای علت و معلول اجتماعی می‌نشاند و به این‌طریق، پیوندهای واقعاً علت و معلولی پدیده‌های روانی و اجتماعی را مستور نگه می‌دارد. انسانی که زولا مجسم می‌کند به‌هیچ‌وجه انسان تاریخی نیست: این انسان در بیش‌تر موارد **محصول مکانیکی محیط** بود و از شرارت‌ها و نواقص آن نشان‌ها داشت. مثلاً دهقان‌ها را در داستان «**زمین**»[۵۱۱] آشکارا و تا حد کاریکاتور ساده نشان داده است، و کارگران را هم در داستان «**پیاله‌فروشی**» طوری نشان می‌دهد که سرانجام در اثر میخواری، خانه‌خراب می‌شوند و بی‌هودگی زندگی‌شان آنان‌را

[۵۰۹] .L, Assommoir

[۵۱۰] .La Bete Humaine

[۵۱۱] .La Terre

هلاک می‌کند. از شکل حماسی رئالیسم کلاسیک در آثار زولا خبری نیست و نمادپردازی تدریجاً راه خود را در آن‌ها می‌گشاید، همان‌طورکه در آثار ناتوریالیستی ایبسن(«**اشباح**»[۵۱۲]، «**روس‌مرس‌هولم**»[۵۱۳] و «**استاد بنا**»[۵۱۴]) و **هاپتمن**[۵۱۵] و بسیاری از دیگر نویسندگان کوچک، مانند **هویسمانس**[۵۱۶]، **هولتس**[۵۱۷] و **ورگا**[۵۱۸] می‌توان دید. ناتورالیسم، تدریجاً زولا را به آن‌جا می‌کشاند که انسان را **حیوان بداند** و او را تابع غرایز منطقی و شهوات حیوانی گرداند.

با این‌حال، قدرت حساس و جهان‌نگری دموکراتیک زولا به او امکان داد تا به شناخت تضادهای اجتاعی عصر خویش یعنی تضاد بین کار و سرمایه نایل آید. او از تمامی‌جنبه‌های این تضاد آگاهی نداشت ولی مانند بیش‌تر هم‌عصرانش، پی برده بودکه جامعه‌ی سرمایه‌داری، علی‌رغم ثبات ظاهریش، عناصر انهدام خود را نیز در بطن دارد، و نیرویی پرتوان در درون آن جامعه تکامل می‌یابد که وجود تمامی‌نظام مبتنی بر استثمار انسان از انسان را تهدید می‌کند.

زولا که در داستان ژرمینال تصویری سخت دقیق از شرایط طاقت‌فرسا و غیرقابل تحمل زندگی کارگران که آنان‌را تقریباً به هیبت حیوان درمی‌آورد، ارائه داده است، در داستان «**پیاله‌فروشی**» نیز چنین کرده است. او به استثمارشدگان حق می‌دهد که طغیان کنند، و در داستان‌های خود نشان داد که چگونه «شبح سرخ انقلاب» نزدیک می‌شد و توده‌های زحمت‌کش را به‌دنبال خود می‌کشید. ولی زولا به واسطه‌ی محدودیت‌های جهان‌نگری‌اش نتوانست به شناخت عنصر آگاهانه‌ی جنبش زحمت‌کشان نایل آید. هرچند او نتوانست به اهمیت تاریخی **کمون پاریس** پی ببرد، ولی صمیمانه با توده‌های ستمکش هم‌دردی می‌کرد. او غیرانسانی بودن و غیرعادلانه بودن نظام بورژوایی را به وضوح می‌دید و دریافته بود که توده‌ها باید تا ابد به‌دنبال افسار دیگران کشیده شوند. او سخت در ادامه یافتن هستی تمدن سرمایه‌داری

---

[۵۱۲].Ghosts
[۵۱۳].Rosmersholm
[۵۱۴].The Master Builder
[۵۱۵].Hauptmann
[۵۱۶].Huysmans
[۵۱۷].Holz
[۵۱۸].Verga

تردید داشت. او در آخرین آثارش که در نخستین سال‌های سده‌ی کنونی نوشت، مانند داستان «**اناجیل چهارگانه**»[۵۱۹] به‌نوعی **شکل‌گرایی نوین** باز می‌گردد و در داستان «کار»[۵۲۰] (۱۹۰۱) تصویری از هماهنگی طبقاتی، که جای تضادهای طبقاتی جامعه‌ی بورژوایی را خواهد گرفت، ترسیم می‌کند.

جای تعجب نیست که عقیده به سوسیالیسم در نزد زولا، که در اواخر عمرش به آن رسیده بود، تحت تأثیر اصلاح‌طلبی قرار گرفت، چون جریان کلی سوسیالیسم اروپا در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، پیش‌رفت افقی کرده بود و از نیروی انقلابی‌اش کاسته شده بود: جنبش کارگری، قسمت اعظم نیروی خود را صرف مبارزه‌ی اقتصادی و صنفی می‌کرد. در نتیجه‌ی گسترش اصلاح‌طلبی دراحزاب سوسیالیست، این احزاب دیگر خطری برای نظام سرمایه‌داری نداشتند و فابین‌ها در انگلستان، سوسیالیست‌های فرانسه و سوسیال دموکرات‌های آلمان هم تماماً در برنامه‌های عملی خود از مواضع رزمنده‌ی مارکسیسم عقب‌نشینی کردند. مبارزه به چهارچوب نظام پارلمانی و استفاده از فرصت‌های قانونی که دموکراسی بورژوایی فراهم کرده بود محدود شد، و این کیفیت در آغاز سده‌ی حاضر به احیای توهم دموکراسی بورژوایی، چه در جنبش کارگری و چه در میان اندیش‌مندان مترقی که زولا نیز جزو آنان بود منجر گردید.

لیکن زولا با چهره‌ی حقیقی سرمایه‌داری، آشنایی فراوان دالشت، و به ژرفای روحیات بورژوایی نفوذ کرده بود تا یک زمانی، حتی اگر برای یک لحظه هم شده، بتواند خود را با واقعیت بورژوایی تطبیق دهد. او تدریجاً به توده‌ها هم‌چون نیرویی می‌نگریست که می‌توانند بشریت را به‌سوی سعادت رهنمون شوند، ولی این فکر او نیز مانند بعضی از افکار عالی هم‌عصران بزرگش در اروپای غربی، در عرصه‌ی اندیشه‌ی محض باقی ماند و هرگز به‌صورت هنری در آثارش متجلی نگردید. زولا نسبت به توده‌ها، منجمله پرولتاریا، سخت هم‌دردی و دل‌سوزی می‌کرد ولی آنان‌را یک نیروی آگاه تاریخی نمی‌دانست: مثلاً در داستان «ژرمینال»، پرولتاریا دست به طغیان می‌زند، بدون این‌که مفهوم و هدف طغیانش برای او روشن باشد. در نمایشنامه‌ی «**خارج از قدرت ما**»[۵۲۱] اثر **بیورنسون**[۵۲۲] و «**بافندگان**»[۵۲۳] اثر **هاپتمن** نیز

---

[۵۱۹] Les quatre Evangiles

[۵۲۰] L, OEuvre

[۵۲۱] Beyond Our Powers

با تصویری مشابه مواجه می‌شویم. در برخی از آثار بسیار کمیاب ادبیات اروپای غربی که در آن‌ها وضعیت و نقش تاریخی پرولتاریا تا اندازه‌ای مورد بررسی قرار گرفته، تجسم این وضعیت و نقش تاریخی، از همان نواقصی برخوردار بود که در داستان «**دختر شهر**» اثر **مارگارت هارکنس** می‌بینیم. و در آن به‌قول انگلس: «... طبقه‌ی کارگر به‌عنوان یک توده‌ی منفعل نمایانده می‌شود که نه فقط نمی‌تواند برای خودش کاری بکند بلکه از تظاهر به هرگونه کوششی برای پیش‌برد وضع خود نیاز عاجز است. هرکوششی برای بیرون آوردن آن از فقر ناگوار، از بالا یا بیرون سرچشمه می‌گیرد.»[٥٢٤] بدین‌ترتیب، در آستانه‌ی سده‌ی بیستم، رئالیسم انتقادی اروپای غربی مجبور بود وظیفه‌ی پیدا کردن راه‌ها و عقاید مربوط به دگرگون کردن جامعه برای مردم را به‌عهده بگیرد.

احساس‌ها و امیدهای توده‌ها به‌شکل واقعی، در ادبیات رئالیسم انتقادی روسیه مقامی‌مهم داشت؛ ادبیاتی که در شرایط تدارک انقلابی عظیم که چهره‌ی دنیای معاصر را دگرگون کرد تکامل یافته بود.

نیروی اخلاقی ادبیات روسیه، انسان‌دوستی و هم‌دردی ژرف آن با توده‌ها، و شجاعت آن در بررسی مسایل حیاتی، آن‌را به‌صورت محمل **آگاهی توده‌ها**، و زمانی که دگرگونی‌های سوسیالیستی در روسیه به حرکت درآمده بود، به‌صورت محمل **خودآگاهی توده‌ها** درآورد.

از ویژگی‌های بارز رئالیسم انتقادی در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، توجه بی‌کران آن به دنیای درون انسان بود. داستایفسکی در داستان‌های خود که از تابش ضعیف روشنایی‌های شبانه‌ی یک شهر بزرگ روشنی می‌گرفتند، و فضای دودگرفته و نم‌سار، «خانه‌های کرایه‌ای» سن‌پترزبورگ که در آن‌ها هیجاناتی نیرومند در جوش و خروش بود، که در آن‌ها قلب‌های پاک از خیات و ستم‌گری زندگی می‌سوخت، که در آن‌ها پستی و سیه‌روزی انسان، ناباوری به امکان سعادت عمومی‌را دامن می‌زد و این نیز به‌طرزی کفرآمیز نفی می‌شد، و در آن‌ها ایمان آتشین در کنار بی‌اعتقادی رزم‌جویانه قرار داشت، فضایی که در تمامی‌داستان‌های او نفوذ کرده بود، روحیات انسان را به‌طرزی بی‌امان و نافذ به

---

[٥٢٢]. Bjornson

[٥٢٣]. The Weavers

[٥٢٤]. K. Marx, F. Engels, Selected Correspondence, Moscow, ١٩٥٥ P. ٤٧٩.

تحلیل درآورد. او استیلای خشمگینانه‌ی جهان‌نگری جدید بورژوایی بر زندگی اجتماعی روسیه را مجسم کرد و تضادهای غم‌انگیز ترقیات اجتماعی را نشان داد. داستایسفکی فقط به بررسی جنبه‌های بیمارگونه و تاریک‌روشن شعور انسان در مراحل گوناگون تغییرالت عاطفه پرداخت زیرا حالت عادی ذهن انسان، چندان توجه او را به خود جلب نمی‌کرد و به نظرش غیردراماتیک بود. ولی او نیز مبارزه‌ی **روحیات گوناگون اجتماعی** را نشان داد و به این‌طریق، محیط و تضادهای محوری زندگی اجتماعی را مشخص کرد. داستایفسکی معمولاً شخصیت‌ها را از محیط‌شان جدا نمی‌کند: این‌دو، متقابلاً وابسته‌ی یک‌دیگرند و شخصیت‌های او و یژگی‌های مشخص اجتماعی دارند، هرچند این‌ها از طریق دنیای درونی شخصیت و تضادهای میان خواست‌ها و علایق فکری خود او و خواست‌ها و علایق فکری دیگر شخصیت‌ها نشان داده می‌شود، و نویسنده هم کمتر به جزییات محیط می‌پردازد. بدین‌ترتیب، **عقل‌گرایی** عالی موجود در داستان‌های داستایفسکی، عاملی است که ساختمان نمایشنامه‌گونه‌ی آن‌ها را تعیین می‌کند: حوادث داستان، با برخورد نظرهای متضاد آغاز می‌گردد، که به‌طور وسیع در جریان گفت‌وگوها دیده می‌شود، و حالت روانی شخصیت‌ها نیز طرح کلی و سرانجام داستان را تعیین می‌کند. داستایفسکی شکل‌های گوناگون بیگانگی روانی و عقاید ناشی از آن را مورد بررسی قرار داد که از آن‌جمله است عقیده‌ی **راسکولنیکوف** درباره‌ی «**ابرمرد**»، **عقیده‌ی کیریلوف** درباره‌ی **انسان خدانما** و عقیده‌ی **آرکادی دالگورکوف** جوان درباره‌ی«**رؤیای روتچیلد**». داستایفسکی کاملاً به‌جا، این عقاید را با فردگرایی بورژوایی پیوند می‌دهد. ولی داستایفسکی نیز مانند دیگر رئالیست‌های انتقادی سده‌ی نوزدهم، ضمن تجسم شکل‌های افراطی فردگرایی و تشریح ذهن و روح انسان و نفوذ در پنهان‌ترین زوایای شعور انسان، غالباً ویژگی‌های استقلال بیرون از زمان بودن را به زندگی معنوی قهرمانان خود نسبت می‌دهد. **سویدریگایلوف** و مخصوصاً **نیکلای استاوروگین** – آخرین نورسته‌ی اشراف – که با وجود شیطان‌صفتی کله‌شقانه‌شان، نشانه‌های تقلیدی وهم‌آور و عجیب و غریب از قدرگرایی افراطی مختص **پچورین** قهرمان کسل‌کننده‌ی لرمانتوف را از خود نشان می‌دهند، عناصر نیرومند و پایدار هرزگی و دنباله‌روی از غرایز را که داستایفسکی به طبیعت انسان منسوب می‌کند، در خود دارند. این طرز فکر درباره‌ی طبیعت انسان به‌مثابه‌ی جولانگاه نیروهای سیاه، اسرارآمیز

و غیرمنطقی و کانون غرایز سرکش ذاتی، که پست و ویران‌گر هستند، و در آثار داستایفسکی با آن برخورد می‌کنیم با جهان‌نگری ارتجاعی او ارتباط داشت و از همین طرز فکر در مبارزه علیه عقاید انقلابی، به‌عنوان یک دلیل اضافی سود می‌جست.

ولی داستایفسکی ضمن ارائه برنامه‌ی محافظه‌کارانه‌ی خود برای سازمان‌دهی جامعه، به‌اتکای دگم‌های مذهبی به‌عنوان شالوده‌ی اخلاقیات اجتماعی و طرز فکر رایج به‌عنوان شالوده‌ی روابط اجتماعی، و اقامه‌ی این برنامه به‌عنوان شق دومی برای ترقیات سرمایه‌داری و عقاید دموکرات‌های انقلابی، اساس کار خود را بر تصوری آرمانی‌شده از دهقان و زندگی دهقانی قرار داد. **موژیک** او یعنی **ماریی** با آن دلسوزی و انسانیت بی‌کرانی که به توده‌های مردم روسیه ارزانی می‌داشت، مردمی‌که در کراهت و خشنونت و وحشیگری زندگی درغلتیده بودند، و با دعوت آنان به صلح و درخواست از آنان برای دوست داشتن هم‌دیگر، هرگز در هیچ‌یک از بناهای عظیم و پیچیده‌ی فلسفی داستان‌های داستایسفکی و انتزاع‌های سرکش فکر او دیده نشده بود. نظریه‌ی **قوم و خویشی با توده‌ها**، هرچند در اثر نفوذ نظریه‌های ارتجاعی سیاسی تحریف گردیده بود، شالوده‌ی تمام نوشته‌های او را تشکیل داد و قدرت بی‌کران انتقاد و هم‌دردی با توهین‌شدگان و زخم‌دیدگان را به آثار او بخشید. این نظریه‌ی، با این‌که داستایفسکی درست تفسیرش نمی‌کرد، سرزندگی و نیرویی حیاتی به آثار او داد: همین که توده‌ها را به‌مثابه‌ی نیرویی در نظر می‌گرفت که می‌توانند تمام تضادهای فکر و تاریخ را **حل کنند**، نشان می‌دهد که با روح زمانه همگام بوده است. آن زمان، این نظریه که تودها نیروی محرک تاریخ هستند، به‌طرزی بی‌امان، راه خود را در هنر و ادبیات می‌گشود.

این عقیده، محور اصلی داستان «**بینوایان**»[۵۲۵] اثر **ویکتور هوگو**[۵۲۶] بود. در این داستان، توده‌ها نه به‌شکل هیولایی دست‌وپابسته که تمامی بنای اجتماعی را به دوش می‌کشد، بلکه به‌شکل غولی نشان شده‌اند که می‌کوشد خود را آزاد کند. مردم، تدریجاً اراده‌ی خودشان را در برابر طبقات حاکم و دستگاه عریض و طویلی که برای اعمال قهر خود و

---

[۵۲۵] .Les Miserables

[۵۲۶] .Victor Hugo

دفاع از منافع خودپرستانه‌شان به وجود آورده بودند- دولت، ارتش، پلیس، قانون و کلیسا- قرار دارند. هوگو توده‌ها را طوری نشان می‌داد که از تنگ‌دستی در عذابند و نان خود را با عرق جبین به دست می‌آورند، در همان حال، آنان را در پشت سنگرها نیز نشان داد که برای گشودن راه‌شان به‌سوی آینده، سلاح برداشته‌اند. حماسه‌ی هوگو، بازتاب تاریخی و دقیق جنبه‌ی عینی روند اجتماعی – نقش روزافزون توده‌هادر حیات جامعه – بود.

هوگو، مطابق روح شیوه‌ی رومانتی‌سیستی، خصلت‌های قهرمانانش را تعمیم می‌داد. هریک از آنان تجسم اصل ویژه‌ای به‌شمار می‌رفت که جزء و خاص را به خود جلب می‌کرد و کلیتی انتزاعی به صفات می‌داد. مثلاً **ژان وال‌ژان** تجسم شخصیت‌یافته‌ی پاکی و فضیلت، ژاور نمونه‌ای از فداکاری خیال‌انگیز در راه وظیفه‌ی، و تناردیه تجسم تمامی‌پستی‌ها و شرارت‌ها بود. تضادها براصل رمانتیکی تناقض- مبارزه‌ی میان اصول آشتی‌ناپذیر مانند خیر و شر، توحش و ترحم و غیره- مبتنی بود. بدین‌سان، حقیقت عینی، به‌شکلی تقریباً انتزاعی بیان گردید و کیفیتی توضیحی به داستان **بینوایان** بخشید و در همان‌حال نشان داد که نویسنده دارای نظرات دموکراتیک بوده است.

شارل دوکوستر[۵۲۷] در داستان «**اولن‌شپیگل**»[۵۲۸] تودها را به‌مثابه‌ی نیروی آفریننده‌ی اصلی جامعه و موتور تاریخ در نظر آورده و مجسم می‌کند. در این‌جا نیز شخصیت‌ها مفهومی نمادی دارند و جنبه‌های گوناگون روح توده‌ها را منعکس می‌کنند. کیفیت حماسی این دو شاهکار ادبیات اروپای غربی، از قبول نقش حقیقی و اهمیت توده‌ها ریشه می‌گرد. معهذا هردو به‌گونه‌ای از حماسه تعلق دارند که در آن **فکر کلی** و بنیانی اثر، به‌طرزی یگانه، ویژه و مستقل در وجود شخصیت‌ها متجلی نمی‌گردد. از سوی‌دیگر، شخصیت‌های داستایفسکی به‌تفصیل با خصوصیات‌شان مشخص می‌گردند و هرکدام ویژگی‌هایی بسیار چشم‌گیر دارند. داستایفسکی دقیقاً در وجود شخصیت‌های خود به کاوش می‌پردازد و ویژگی‌های خاص هر کدام را آشکار می‌سازد، و این کارش غالباً جریان عادی رویدادها و تکامل عینی زندگی یعنی تضادهای واقعی را که شالوده‌ی تناقضات روانی و عذاب روحی قهرمانان به‌شمار می‌رود،

---

[۵۲۷]. Charles de Coster

[۵۲۸]. Thyl Ulenspiegel

تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. ماهیت کیفیت حماسی آثار داستایفسکی همان **ضرورت عینی و منطقی حوادثی است که روی می‌دهند** و در پس طغیان هیجان‌ها و احساس‌های فردی، و تجارب پیچیده‌ی عاطفی قهرمانانش قرار دارد. ولی در این‌جا بین عام و خاص، تعادل دیده نمی‌شود: خاص، که ظاهراً استثنایی است (چون، جنایات راسکولنیکوف یا قتل کارمازوف پیر، یا تراژدی **ناستاسیا فیلیپوفنا** با این‌که به‌ظاهر استثنایی و ابتکاری‌اند، در واقع پدیده‌های مختص جامعه‌ی طبقاتی به‌شمار می‌روند)، به نظر می‌رسد که در آثار او چندان مورد توجه نیست. «رئالیسم روانی» داستایفسکی محدودیت‌های خاصی داشت: بیش‌تر برای پژوهش و بیان هنری خاص روحیات اجتماعی مناسب بود، نه برای تحلیل و ترسیم زندگی واقعی و روزانه‌ی و تضادهای واقعی اجتماعی .

لو تولستوی که کیفیت حماسی رئالیستی در آثار او بر تعادل میان مضمون فردی و روانی قهرمان و عرصه‌ی تاریخی فعالیت‌های او مبتنی است و با جزییات مشخص کامل ارائه شده است، زندگی مردم را دقیقاً نشان می‌دهد. کیفیت حماسی واقع‌گرایی تولستوی از نزدیکی او به توده‌ها ناشی می‌شود، چون، به‌گفته‌ی لنین «او نتوانست حالات توده‌های عظیم مردم را که زیر فشار نظام آن زمان بودند نشان دهد، شرایط زندگی و احساس‌ها، اعتراض و خشم خودبخودی را مجسم و بیان کند.»[۵۲۹] آثار تولستوی که روحیات دهقانان پدرسالاری را در مرحله‌ی انقلاب بورژوا–دموکراتیک منعکس می‌کنند، انقلابی که در مدتی کوتاه به یک **انقلاب سوسیالیستی** تبدیل شد، **مستقیماً** عقاید و احساس‌های مردم را **بیان می‌کنند** و این کاری بود که در ادبیات سده‌ی نوزدهم تماماً تازگی داشت. این هم‌سانی مردم، به تقویت کفیت حماسی، کیفیتی عظیم که تدریجاً در ادبیات رئالیستی نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم اروپای غربی به‌دست فراموشی سپرده می‌شد، کمک کرد.

---

[۵۲۹] .V. I. Lenin. Collected Works, Vol. ۱٦, PP. ۳۲۳-۲٤

توماس مان[۵۳۰] ضمن اظهارنظر درباره‌ی این نکته که نثر تولستوی، سرشار از عنصر حماسی است، این‌طور می‌نویسد:«غرضم عنصری هومری، داستان پیوسته در حرکت، نیمی‌هنر، نیمی طبیعت است که در حیطه‌ی عظمتی ساده، مادیت، عینیت زندگی فناناپذیر و رئالیسم فناناپذیر قرار گرفته است.»[۵۳۱]

تولستوی به ترسیم جریان عینی زندگی و حرکت پیوسته و لاینقطع آن نیز سخت توجه کرده است. تضادهای تاریخی، که سرنوشت مردم را متزلزل می‌کنند و تغییر می‌دهند، برخوردهای غول‌آسای عده‌ی بی‌شماری از مردم، درام‌های شخصی، دروغ بودن اخلاقیات رسمی‌طبقات حاکم، کلیسا، ارتش و دولت، هیچ‌کدام را از نگاه تیزبین و جستجوگر خود فرو نمی‌گذارد و گوشش به شنیدن نواهای زندگی عادت داشت. تولستوی تمام کارهای بزرگ و کوچک را – زیبایی دلکش شب مهتابی و لذت بردن از خوب انجام دادن کاری، جزییات بی‌اهمیت زندگی دهقانی، رنگ‌ها و رایحه‌های روستاها در تابستان، صدای گیج‌کننده و وحشیانه‌ی جنگ و صحبت‌های پر جوش و خروش در سالن‌های باشگاه‌ها، شکستن یخ در بهار، صدای محکومانی که با گام‌های سنگین به‌سوی شرق راه می‌سپارند– به تصویر کامل و چشم‌گیری از جهان مبدل می‌کند. نیروی خلاق و بی‌کران زندگی به زبان و عبارات او که ظاهراً به اندازه‌ی اعتبار و عظمت بیرونی‌شان هماهنگی درونی نیز داشتند، شکل داد و قدرت بصری فوق‌العاده‌ای به آفریده‌های سه‌بعدی، منزه و معتبرش بخشید. ولی تولستوی ضمن ارائه‌ی تصویری زنده از جنبه‌های مادی واقعیت، در پنهان‌ترین زوایای حیات معنوی انسان نفوذ کرد و آن‌را نیز با نیروی حیاتی خاص خود نشان داد. در واقع، همین جامعیت خارق‌العاده‌ی تحلیل روح انسان، آشکار کردن تمامی تنوع و سایه‌روشن‌های آن، تضادهای واقعی و جنبش‌های تقریباً غیرمحسوس و توضیح‌ناپذیر آن، توأم با تجسم کامل روندهای عینی زندگی است که **کیفیت حماسی** خاص آثار او را که از **قوم و خویشی ماهوی او با توده‌ها** سرچشمه گرفته است، تشکیل می‌دهد. تولستوی ضمن توصیف حرکت عمومی‌زندگی انسان به‌شیوه‌ای حقیقتاً حماسه‌ای هیچ‌گاه فرد را در میان جمع گم نمی‌کند.: هر یک از شخصیت‌های او

---

[۵۳۰] Thomas Mann

[۵۳۱] Leo Tolstoy, Anna Karenina, transl. by Co nstance Garnett with Introductory Essay by Thomas Mann, Vol. l, New York, ۱۹۳٦, P.X

ارزشی طبیعی دارند، لیکن هر فردی به‌مثابه‌ی دنیایی واحد است که در آن رود بی‌پایان زندگی جریان دارد و ذرات تاریخ یعنی افراد را به‌صورت یک کل که جامعه نامیده می‌شود، متحد می‌کند. توده‌های مردم که با کارشان ارزش‌های مادی و معنوی زندگی را می‌آفرینند، که در راه اجرای اراده‌ی حکم‌روایان می‌جنگند و جان خودرا در پیکار از دست می‌دهند، که به روی کوره یا خیش خم می‌شوند، می‌کارند و می‌دروند، ذغال‌سنگ و سنگ‌های فلزات را از معادن استخراج می‌کنند، کارخانه ها و کاخ‌ها برپا می‌دارند، میلیون‌ها انسان زحمت‌کش، خسته و ستم‌دیده، فریب‌خورده و غارت‌شده که در اثر کارهای غیرانسانی فرسوده و درمانده شده‌اند، همگی در نزد تولستوی، افراد نام دارند. علایق و منافع **ایوان**، **پیوتر** و **ماریا**، خواست‌ها، آرزوها، احساس‌ها، امیدها و نقشه‌های جداگانه‌ی آنان، آرزوها و خواسته‌ها، امیدها و نقشه‌های یک نیروی تاریخی را که مردم نامیده می‌شود، به وجود می‌آورند. برای شناخت توده‌ها باید ماهیت معنوی و اخلاقی تک‌تک افراد را که نماینده‌ی مردم هستند، بشناسیم. بدین‌ترتیب، برای تولستوی مطالعه، تحلیل و تجسم زندگی جامعه، ضرورتاً مستلزم مطالعه‌ی زندگی معنوی فرد است زیرا **طبقات بالا**، ثروت‌مندان، فرهنگ و هنر، قدرت و اجبار، مفاهیم خیر و شر، دین و دولت و تمامی‌اشیاء و عناصری که مضمون زندگی در یک عصر معین را تشکیل می‌دهند، در تحلیل نهایی، وابسته‌ی اراده‌ی مردم و نتیجه‌ی، وابسته‌ی اراده‌ی هر فرد واحد از میان این مردم است.

تولستوی در ترسیم زندگی مردم، گامی بزرگ به جلو برداشت، گامی که بدون آن، تصور تکامل رئالیسم طراز نوین – سوسیالیستی – امکان‌پذیر نیست. در نظر تولستوی، انسان – مخصوصاً دهقان– آن‌چنان که **تورگنیف** و **لسکوف** باور داشتند، موضوعی جداافتاده برای مشاهده نبود؛ هم‌چنین، مالکی بی‌عاطفه نبود که شهوت تباه‌کننده‌ی دست‌یابی به پول و رسیدن به غرایز پست و بهیمی بر او حاکم باشد، هم‌چنان‌که رئالیست‌ها و ناتورالیست‌های اروپای غربی انسان را چنین مجسم می‌کردند، هر چند تولستوی توانست «قلمرو تاریکی» در شعور توده‌ها را با حقیقتی برگشت‌ناپذیر ترسیم کند. او هم‌چنین، فرد را به‌عنوان نمونه‌ی پرهیزکاری، مجسم نمی‌کرد؛ پوپولیست‌های فرانسوی چنین می‌کردند، البته تولستوی هم عادت داشت که **موژیک** را گاه‌گاهی به‌صورت آرمانی درآورد. تجسم نمایندگان مردم در آثار

تولستوی- که از این لحاظ فقط یک نویسنده به او نزدیک بود و آن **گلب اوسپنسکی** [۵۳۲] یکی از فرزانه‌ترین نویسندگان روسیه بود- بر شناخت درست تضادهای واقعی زندگی استوار بود که آثار او را تا بدان پایه رساند. شخصیت‌هایی که تولستوی از میان مردم بر می‌گزید، چه شخصیت‌های مهم مانند **تیحون شچرباتی**، **پروشکا** یا **آودهیف** سرباز، و چه شخصیت‌های کوچک و تصادفی ول‌گردان و گدایان، دهقانان تهی دست که با یأس و تلخ‌کامی‌دست به گریبان‌اند، و شخصیت متفرقه‌ای که خوش‌اقبال‌تر است- با شخصیت‌هایی که او از میان طبقات تحصیل‌کرده و ممتاز بر می‌گزیند، همپایه هستند و در بیش‌تر موارد، از لحاظ صداقت و یگانگی اخلاقی، از اینان نیز برترند.

زمینی که تولستوی با رئالیسم خودش شیارهای ژرفی در آن ایجاد کرده بود، محصولی استثنایی به بار آورد. بدون شیوه‌ی اساساً جدید تجسم مردم توسط تولستوی به‌عنوان نویسنده‌ای که می‌تواند با چشم‌های هنرمندی بالغ که در اوج قله‌ی فرهنگ اروپا قرار گرفته بود و می‌توانست با چشم‌های توده‌های مردم به تاریخ و تمدن بورژوایی بنگرد، هیچ‌وقت نویسنده‌ای چون **گورکی ساخته نمی‌شد تا شخصیت را از میان توده‌هایی برگزیدند که در جریان کسب خودآگاهی انقلابی هستند**. سنتی که تولستوی از خود برجای نهاد، به‌طور ارگانیک در ادبیات رئالیسم سوسیالیستی ادامه یافت، و حتی بدون این سنت، بسیاری از شخصیت‌های ادبیات شوروی آفریده نمیشدند.

خود تولستوی آثارش را به دوره‌ی جدید تکامل رئالیسم متعلق می‌دانست، دوره‌ای که در آن «... علاقه به جزییات احساس‌های انسان، جای علاقه به خود رویدادها را می‌گیرد.»[۵۳۳] این تعریف به آن معنا نیست که تولستوی منکر اهمیت رویدادها در ادبیات بود، همان‌طورکه آثارش گواه بارز این مدعا هستند، آثاری که سرشار از حادثه‌اند. مثلاً در «**جنگ و صلح**»، توصیف داستان، از رویدادهای بسیار مهم تاریخی که در زندگی خصوصی قهرمانان مؤثر می‌افتند،

---

[۵۳۲]. Gleb Uspensky

[۵۳۳]. L. Tolstoi, Collected Works, Goslitzdat, Moscow, Vol. ٤٦, P. ١٨٨.

مشق می‌شود. داستان «**حاجی‌مراد**»[534] سرشار از حادثه است؛ صحنه‌های داستان «قدرت تاریکی»[535] سر شار از حوادث گوناگونند، تا چه رسد به «**آنا کارنینا**»[536] و «**رستاخیز**»[537] لیکن، در هیچ‌جای آثار تولستوی – چه در آثار بزرگش و چه در داستان‌های کوتاهش– خود حادثه، شالوده‌ی بسط طرح کلی داستان به‌شمار نمی‌رود، و این برخلاف آن چیزی است که در آثار بالزاک و دیکنز می‌بینیم. مثلاً بالزاک و دیکنز، حوادث را بر حسب تأثیری که در دنیای درونی فرد دارند توصیف می‌کنند. سرنوشت **ووترن** و **لوسیان دوروبانپره** یا اسراری که **آرتور کلنان** را در داستان دوریت کوچولو احاطه کرده‌اند، یا ماجراهای **باری لیندون** و **فیلیپ** از قهرمانان **تاکه‌ری**، فی‌نفسه جالب و مهم هستند. در آثار تولستوی، حوادث، صرفاً در خدمت اعتبار بخشیدن به اصل داستان و آشکار کردن محتویات درونی شخصیت‌ها هستند. تحلیل روانی در نوشته‌های تولستوی صرفاً در خدمت تکمیل یا عمق بخشیدن به تحلیل اجتماعی نیست بلکه به وسیله‌ای مستقل برای پژوهش تبدیل می‌شود. تصویر نیکلای تزار در داستان «**حاجی‌مراد**» که به دلیل تناسب و درستی تاریخی‌اش و انتقاد کوبنده‌اش سخت جالب توجه است، با استفاد از شیوه‌ی تحلیل روانی آفریده شده است. مطالعه‌ی ژرف تولستوی درباره‌ی شخصیت تزار، که انگیزه‌های رفتار و اعمال او را آشکار می‌کند، حالات متغیر، قیافه‌های گوناگون و خودفریبی دایمی‌او را نشان می‌دهد، در همان حال، نشانه‌ای است از مطالعه‌ی ماهیت اجتماعی استبداد. شرح دقیق و مفصل افکار و احساس‌های **ایوان ایلیچ** در حال مرگ، خودکاوی و اعتراف‌های صریحش، در همان حال، انتقادی است کوبنده از جامعه و محیطی که قهرمان، زندگی کثیف و بی‌ثمر و غیرعادلانه‌ی خودرا در آن گذراند، کیفیتی که مختص جامعه‌ای کثیف و غیرعادلانه است. تولستوی با استفاده از تحلیل اجتماعی به‌عنوان وسیله‌ای برای نشان دادن تضادهای اجتماعی، موجب غنای ادبیات جهان و آشکار کردن امکانات جدید هنری و تحلیلی سبک رئالیستی شد. تحلیل روانی تولستوی بسیار پیچیده‌تر و انعطاف‌پذیرتر از تحلیل روانی داستایفسکی بود،

---

[534].Hadji Mutat

[535].The Power of Darkness

[536].Anna Karenina

[537].Resurrection

چون تحلیل داستایسفکی همواره از نوعی برخورد تاریخ‌گرایانه‌ی ماهوی پیروی می‌کرد. گذشته از این، اگر داستایفسکی تجربه‌های روانی قهرمانان خود را به حالتی نزدیک به حالت دیوانگان ترسیم می‌کرد، تولستوی، حالات روانی **طبیعی** گوناگون را مجسم می‌کرد. در حالی‌که داستایفسکی عادت داشت با افکار و احساسات شخصیت‌های خود به‌عنوان مقوله‌هایی ابدی و ذاتی برخورد کند، تولستوی همواره طبیعت و عواطف قهرمانان خود را ناشی از شرایط جامعه می‌دانست، یعنی پیوند تکوینی آنان با محیط و زمانه را به‌وضوح منعکس می‌کرد. بدین‌سان، جنب و جوش‌های فکری قهرمانان تولستوی صرفاً محصول تأثیر متقابل و تضاد بین احساس‌ها و آرزوهای شخص آنان، که به دنیای رنگارنگ فرد تنها محدود می‌شود، نبود، بلکه این جنب و جوش‌ها می‌توانستند جنبش‌های و تضادهای زندگی اجتماعی را منعکس کنند و چنین هم کردند. تولستوی که به زوال قریب‌الوقوع تمدن بورژوایی و غیرعادلانه و غیرطبیعی بودن روابط موجود میان مردم پی برده بود، جامعه را چیزی ایستا و غیرمتحرک نمی‌دانست. او برخلاف ناتورالیست‌ها، جریان درنگ‌ناپذیر تاریخ، یعنی «جریان اجتناب‌ناپذیر کل» را که گوته ترسیم آن را وظیفه‌ی اصلی نویسنده‌ی رئالیست می‌دانست، در تمامی‌عرصه‌های زندگی اجتماعی می‌دید. البته، در برخی موارد، عناصر ارتجاعی و محافظه‌کارانه در جهان‌نگری تولستوی باعث می‌شود که او رابطه‌ی **علت و معلولی پدیده‌ها** را نتیجه‌ی نیروی ناشناختی ضرورتی مهلک که با انسان بیگانه است بداند. تولستوی این طرز فکر را در اثر نفوذ روند بیگانگی کسب کرد، روندی که نتیجه‌ی طبیعی‌اش همین توهم است، ولی هرگز قدرت کافی برای باز داشتن او از ترسیم پدیده‌های زندگی در جریان برخورد و تکامل دائمی‌نداشت. به همین‌علت، تولستوی در عواطف قهرمانان خود نیز همواره می‌کوشد **تأثیر پیوسته و لاینقطع افکار و احساسات را که مختص شعور انسان است**، نشان دهد.

پیش از تولستوی نیز در ادبیات رئالیستی کوشش‌هایی برای نفوذ در پنهان‌ترین زوایای روح انسان به عمل آمده بود. **لاورنس استرن** و **ژان ژاک روسو**، روان‌شناسی را به‌صورت عنصر مهم داستان درآوردند، ولی شیوه‌ی آنان در تجسم دنیای درونی شخصیت‌هایشان شیوه‌ای صرفاً **توصیفی** بود. مثلاً، روسوبا این‌که «اعترافات» خود را به‌صورت اول شخص نوشته است، ولی این‌کار را به شیوه‌ای کاملاً جدا از دیگر عناصر انجام داده است. به‌نحوی که خواننده

بیش‌تر تحت تأثیر صراحت متن قرار می‌گیرد و هیچ‌وقت احساس نمی‌کند که به ژرفای روح انسان راه می‌یابد. آن هنگام، ادبیات به پایه‌ای نرسیده بود که روند پیدایش، تکامل و مبارزه‌ی عواطف و افکار در درون روح انسان‌را مورد بررسی قرار دهد. در این راه، استاندال گامی بزرگ برداشت، زیرا قهرمانان او در جنبش‌اند، فکر می‌کنند و می‌کوشند افکار و اعمال خود را تبیین کنند. صدای صحبت ژولیان سورل را می‌شنویم ولی این صحبت، چیزی بیش از اظهار نظر قهرمان درباره‌ی حوادث نیست. تولستوی نخستین نویسنده‌ای بود که از تک‌گویی درونی به‌عنوان وسیله‌ی تجسم حرکت **واقعی روندهای فکری** و دگرگونی‌های پیچیده‌ی احساس‌های انسان استفاده کرد و به این طریق، یک وسیله‌ی بیان نو و مهم در اختیار ادبیات قرار داد و امکانات گسترده و نوینی برای بیان فراهم آورد. این یک دستاورد بزرگ بود: بدون صحنه‌هایی چون مرگ کاپیتین پرلسکوخین در «**افسانه‌های سواستوپل**» [۵۳۸]، رؤیای موسیقایی **پیتیا روستوف** در «**جنگ و صلح**» و تک‌گویی درونی آناکارنینا پیش از این که دست به خودکشی بزند– صحنه‌هایی که نیروی اعتبار بی‌کران دارند– تصویر زندگی، بسیار تهی می‌نمود و حوادث آن نیز با جامعیت لازم قابل مشاهده نبود.

تصادفی نیست که تولستوی تا این حد به تحلیل روانی توجه کرده است: این توجه، ناشی از پدیده‌های عینی زندگی بود، چون، همراه با پیچیده‌تر شدن زندگی اجتماعی انسان، زندگی معنوی وی نیز پیچیده‌تر می‌شود. رویدادهای بی‌شمار نوینی در قلمرو توجهش پدیدار می‌گردند که او فقط با تکیه بر استعداد برقرار کردن رابطه‌ی میان پدیده‌های گوناگون می‌تواند آن‌ها را جذب کند، نتیجه آن‌که فکر تداعی‌کننده به‌صورت بارزترین ویژگی اندیشه‌ی نوین در می‌آید. تولستوی این گرایش را دید و در آثارش منعکس کرد، ولی بدون این‌که از آن یک مطلق بسازد یا آن‌را اصل عام تجسم روندهای روانی قرار دهد، کاری که بعدها توسط مکتب «سیل شعور» عملی شد. جویس و پروست، شیوه‌ی تجسم حیات درونی شخصیت‌ها را که اول بار توسط تولستوی در ادبیات باب گردید، اقتباس کردند و با تجسم تک‌گویی‌های درونی (ظاهراً بی‌سازمان، مثلاً در داستان «اولیس») یا منظم و سازمان‌یافته، مثلاً در داستان «**به‌دنبال**

---

[۵۳۸]. Tales of Sebastopol

زمان گمشده»[539]) افراد بیگانه را به‌عنوان تنها واقعیت زندگی، به‌صورت عام درآوردند. ولی تولستوی بدین‌جهت از تک‌گویی‌های درونی استفاده می‌کرد که دامنه‌ی تجسم واقعیت را گسترش دهد. او با اصلاح و تکمیل تحلیل روانی به‌عنوان یک شیوه‌ی ادبی، روش **تجزیه‌ی** تصویری را که شخصیتی معین پدید می‌آورد و هم‌چنین تبدیل آن‌را به تصاویر مختلف که شخصیت‌های مختلف پدید می‌آورند، آغاز کرد. او همواره بر لزوم «توصیف چگونگی تأثیر این یا آن عامل در شخصیت»[540] تأکید می‌کرد. در آثار تولستوی، قهرمان اصلی با کثرت عقایدی که دیگر شخصیت‌ها از او دریافت می‌کنند مجسم می‌شود. بدین‌لحاظ، او برای تیپ‌بندی شخصیت، تمامی تصویرهایی را که دیگر شخصیت‌ها از این یک شخصیت بخصوص داشتند و در جریان قضاوت‌ها و ارزیابی‌های درونی‌شان را بروز می‌داند، **بر هم می‌افزود**. مثلاً، در ارزیابی ظاهراً ذهنی یکی از شخصیت‌ها، با توجه به واکنش‌های دیگر شخصیت‌ها به او، در واقع با یک ارزیابی عینی مواجهیم، چون این یک ارزیابی چندجانبه و بالنتیجه بسیار کامل است. تولستوی همواره شخصیت‌های خود را به‌صورت تیپ در می‌آورد و بر آن قسمت از ویژگی‌ها و کیفیات روانی و اجتماعی آنان تأکید می‌کرد که مختص روابط موجود اجتماعی بودند. او مجموعه‌ای از شخصیت‌های گوناگون و تیپیک آفرید- دهقانان فقیر و دهقانان ثروتمند، کارگران روزمزد و **کولاک‌ها**، گدایان، ولگردان، لذت‌جویان سالن‌های مد، اشراف روستاها و شهرها، سربازان و افسران، پیشخدمت‌ها، مأموران حیله‌بازی درباری و مقامات رسمی، لیبرال‌ها و محافظه‌کاران، محکومان و دادرسان، خوشگل و فاحشه‌ها، کارگران و بازرگانان، اشراف و سیاست‌مداران. تولستوی **سیل خروشان زندگی اجتماعی** روسیه را در جریان **پیش‌رفت اجتناب‌ناپذیر آن به‌سوی انقلاب**، روسیه‌ای که رسم‌ها، عقاید و روابط مستقر در آن رو به از هم پاشیدگی نهاد بود، جمع‌بندی کرد و به‌صورت تیپیک درآورد. بصیرت بی‌کران روانی او توأم با شناخت درست انگیزه‌های رفتار انسان و استعدادش به مشاهده‌ی پیوند ارگانیک بین دنیای انسان‌ها و محیط اجتماعی آنان، به تولستوی امکان داد تا روندهای متحول در روح انسان را به‌عنوان بازتابی حقیقی و درست روندهای واقعی

---

[539] A la Recherche du temps perdu.

[540] L. Tolstoi, On Literature and Art, Moscow, ۱۹۵۸, Vol. P.۳۱۹(in Russ).

زندگی در نظر گیرد و مجسم کند. تولستوی در آثار خود، فهرستی از اطلاعات و موارد بی‌عدالتی اجتماعی و وضع ناگوار زندگی زحمت‌کشان فراهم نکرد، اما ناتورالیست‌ها به چنین کاری خو گرفته بودند. وضع ناگوار زندگی طبقات پایین، زمینه و **شالوده‌ی تاریخی** آثار تولستوی به‌شمار می‌رفت. تولستوی با تجسم مبارزه‌ی دایمی‌میان عدالت و بی‌عدالتی، یعنی مضمون زندگی، به مطالعه‌ی تضاد بین این دو اصل در جامعه و روح انسان پرداخت. معیار او برای‌خوبی و عادلانه بودن هرچیز، آن چیز بود که برای توده‌ها ضروری و مفید باشد، هر آن‌چه که با جهان‌نگری توده‌ها جور درآید؛ و هرآن‌چه را که با نیازها و جهان‌نگری مردم مغایرت داشت غیرعادلانه می‌دانست. به همین‌علت است که انتقاد از جامعه‌ی بورژایی را با عبارتی اخلاقی بیان می‌کند. او از اخلاقیات و روحیات فقرا در برابر اخلاقیات و روحیات اغنیا دفاع می‌کرد و تمامی‌نظام روابط اجتماعی، زندگی شخصی و اجتماعی مردم در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی را از دیده‌ی تیزبین و ساده‌ی انسان زحمت‌کش می‌نگریست. تولستوی دریافت که تمامی‌اصول بنیادی تمدن بورژوایی نادرست، غیرطبیعی و غیرانسانی هستند. تولستوی با آشکار کردن جوهر واقعی لین اصول و به کنار زدن نقاب از چهره‌ی آن‌ها، به‌طرزی بی‌امان، خودپرستی و جستجوی نفع خصوصی را افشا و انتقاد کرد، و بیگانگی مردم از هم‌دیگر را محکوم کرد.

تولستوی برخلاف هم‌عصران اروپای غربی‌اش، تضادهای مالکیت، کشمکش بین بورژواهای خارج از حاکمیت برای کسب غنیمت بیش‌تر، یا نفوذ ویران‌گر غرایز و وراثت بر مردم را به‌صورت تضاد اصلی آثار خود در نیاورد. تضاد نوع تولستوی، تضادی است اخلاقی، و انبوه عظیم اطلاعات، حوادث و مدارک مستدلی که معمولاً در آثار او دیده می‌شود و بر اعتبار آن‌ها می‌افزاید، در خدمت برجسته نشان دادن و تأکید بر ریشه‌های اخلاقی تضاد هستند. این بدان معنا نیست که موضوعات مربوط به زندگی واقعی در آثار او دارای اهمیتی ثانوی هستند. تحلیل رئالیستی به تولستوی امکان می‌دهد تا غیرعادلانه بودن و غیرانسانی بودن نظام موجود اجتماعی را هم‌راه با اخلاقیات دروغین، ریاکارانه و رسمی‌اش، بی‌عدالتی قانونی‌اش، دستگاه عریض و طویل قهر و فشار– زندان‌ها، دادگاه‌ها، ارتش، پلیس و غیره — که کلیسا نیز وجودشان را تصدیق می‌کند، با تقسیم مردم به فقرا و اغنیا، ستم‌گران و ستم‌کشان، فاش سازد و آن‌را به‌عنوان

نیرویی بیگانه با انسان و روابط عادی و طبیعی میان انسان‌ها نشان دهد. نظام موجود اجتماعی طبیعت انسان را فاسد می‌کند، انسان را به‌صورت برده‌ی خودپرستی در می‌آورد و به‌جای عشق به دیگران، نفرت از دیگران را در او پی می‌ریزد. در این‌جا بی‌آن‌که اشاره ای به جنبه‌های آموزشی آثار تولستوی کرده باشیم باید بگوییم که، در داستان‌های **قدرت تاریکی**، **آناکارنینا**، **رستاخیز**، **سونات کرویتسر**[۵۴۱] و **بابا سرگیو**[۵۴۲] با تضاد اخلاقی مواجه می‌شویم. تولستوی با تحلیل تضادهای اخلاقیات فردی و اجتماعی که در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی و استثمار تسلط داشت، به این نتیجه رسید که این اخلاقیات، منسوخ هستند، از این‌جهت که با جنبش‌های طبیعی نشاط‌بخش قلب آدمی‌مغایرت دارند و هم شالوده‌ی اجتماعی آن و شکل روابط انسان‌ها در جریان پیش‌رفت تاریخ، کهنه شده است. در واقع، تجسم کهنگی و غیرطبیعی بودن روابط موجود اجتماعی، به‌صورت مضمون اصلی آثار بعدی تولستوی درآمد و خود دال بر وجود تاریخ در نوشته‌های او است.

باز هم در کلیساهای بی‌شمار سراسر روسیه، که از آن‌جا صدای دعا برای سلامت خانواده‌ی امپراتور به گوش می‌رسید. ناقوس‌ها را به صدا درآوردند؛ و پایه‌های امپراتوری، که با شلاق و سرنیزه محافظت می‌شد، ظاهراً محکم و تزلزل‌ناپذیر می‌نمود؛ ژاندرم‌ها هنوز هم قادر بودند و مردم کوچه و بازار گمان می‌کردند که تمامی‌اجزاء زندگی‌اشان زیر نظر تیزبین آن‌ها است؛ شرکت‌های سهامی باز هم مثل قارچ، شبانه از زمین سر برمی‌آوردند و استادان و حقوددانان لیبرال هم درباره‌ی مزایای حکومت پارلمانی و قانونی بحث می‌کردند. انتشارات **کات کوف** بازهم چرب‌زبانی و سم کشنده‌ی خود را بیرون می‌ریخت، **سوورین** پایه‌های مطبوعات کثیف را می‌افکند؛ قحطی هم‌چنان در همه‌ی مناطق کشور در کمین نشسته بود و به **موژیک‌ها** تیراندازی یاد می‌دادند تا بعدها از وجودشان در قتل‌عام **منچوری** و سپس در **گالیسی** استفاده کنند. صاحبان امتیاز هنوز احساس امنیت می‌کردند، با اطمینان تمام از معادن حوضه‌ی دونتس ذغال سنگ استخراج می‌کردند و جیب‌هایشان را با ثروت‌های حاصل از فروش نفت باکو می‌انباشتند، و اعتباردهندگان

---

[۵۴۱] The Kreutzer Sonata

[۵۴۲] Father Sergius

خارجی هم‌چنان به حمایت از سرمایه‌های رو به کاهش امپراتوری علاقه‌مند بودند و در زمانی که میلیون‌ها نفر از ملیت‌های مختلف، از ابتدایی‌ترین حقوق انسانی محروم بودند و کارگران و دهقانان نیز گرفتار فقری توصیف‌ناپذیر بودند، سود سهام کارخانه‌داران هم‌چنان بالا می‌رفت. اما در همین موقع، فعالیت‌های تروریستی انقلابیون سازمان «اراده‌ی خلق»، امپراتوری را به لرزه درآورد و با شعله‌ور شدن انقلاب در شرق، جهان، نفسی تازه کرد. اعتصابات عظیم کارگران در سراسر کشور، فرارسیدن تحولات کیفی در جامعه را نوید می‌داد؛ خطر توده آشکار می‌شد- روستاها دستخوش تلاطم بودند و زمان سلاح برداشتن روستاییان و حمله به کاخ‌های شهری زمین‌داران، چندان دور نبود. در ژرفای جنبش کارگران، لنین دست‌اندرکار پی‌ریزی یک حزب طراز نوین بود، حزبی که بلشویک‌ها با تکیه بر آن، در روسیه انقلاب کردند و راه آینده را به انسان‌ها نشان دادند. در واقع، عمر نظام موجود اجتماعی در روسیه به سر آمده بود و دگرگونی انقلابی آن،اجتناب‌ناپذیر می‌نمود.

تولستوی سرمایه‌داری و روابط غیرعادلانه و غیرطبیعی آن‌را شدیداً به انتقاد گرفت. او ضمن پژوهش درباره‌ی نهادهای گوناگون اجتماعی از قبیل خانواده، کلیسای رسمی، دادگاه‌ها و حکومت پلیسی، **ضرورت دگرگونی‌های بنیادی** را نشان داد، چون تمامی این نهادها عامل بردگی و سرکوب مردم بودند. **او خواهان لغو مالکیت خصوصی زمین**، و استقرار کمون‌های خرده‌دهقان آزاد و برابر به‌جای دولت طبقاتی بود. این نتیجه‌گیری تولستوی که روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی را باید از میان برداشت- نتیجه‌ی عینی انتقادهای او- با عقاید سوسیالیستی وفق می‌داد، و او در آثار خود اساساً همان مسایلی را مطرح می‌کرد که سوسیالیسم دست‌اندرکار بررسی آن‌ها بود. انبوه عظیم اطلاعات و مدارکی که تولستوی از بطن زندگی فراهم آورده بود و هم‌چنین اظهارنظرهایی که در آثار او دیده می‌شود، قویاً مدافع دگرگونی روابط غیرانسانی موجود در جامعه و استقرار روابطی بر پایه‌ی اصول بشردوستانه هستند. آثار تولستوی اوج‌گیری خودبه‌خودی آهنگ انقلاب را منعکس می‌کنند و او خود با پیش‌بینی دگرگونی‌های تاریخی آینده، انتقاد جامعی از تمدن بورژوایی به عمل آورد. اصرار تولستوی به جذب ویژگی‌های مسلط زندگی و بیان آن‌ها به‌مدد کلمات، که نه‌تنها در رویدادهای بی‌شمار موجود در تمامی‌آثارش، بلکه در بافت داستان‌هایش نیز

بازتاب یافته است از همین جا ناشی می‌شود. مکث‌های طولانی و جمله‌های بسیار پیچیده با چندین عبارت تبعی، که در القاب و تعارفش دیده می‌شود، و نشانه‌ای از تمایل او به بررسی زندگی و احاطه‌ی ترکیبی آن است، شخصیت‌های او را از زوایای گوناگون مشخص می‌کنند و تصویری کامل از پیوندهای تاریخی ارائه می‌دهند. لیکن تجسم تاریخ در آثار او **تمامی‌گرایش‌های اصلی تکامل اجتماعی** را در بر نمی‌گیرد. این مهم با داشتن شعوری انقلابی، مشاهده و پژوهش در کل واقعیت، تمامی شکل‌ها، گونه‌ها و شیوه‌های مبارزه‌ی کلیه‌ی طبقات اجتماعی و در نتیجه، نشان دادن **گرایش مسلط بر تکامل اجتماعی**، امکان‌پذیر است. از سوی دیگر، در آثار تولستوی، به‌گفته‌ی لنین «افشا کردن ماهیت سرمایه‌داری و مصائبی که بر توده‌ها وارد می‌کند، با گرایشی کاملاً بی‌تفاوت به مبارزه‌ی جهانی در راه آزادی بشریت که پرولتاریای سوسیالیستی جهان بر عهده گرفته، در هم آمیخته است.»[۵۴۳]

احساسات مربوط به دموکراسی اولیه‌ی دهقانان، نه تنها نیروی انتقادی بی‌کرانی در افشای یک نظام غیرعادلانه‌ی اجتماعی به نظرات و آثار تولستوی بخشید بلکه تا اندازه‌ای عنصر مقاومت را در آن‌ها راه داد. قهرمانان او که از میان مردم برگزیده شده‌اند، همان روحیه‌ی فرمان‌برداری را که در جریان صدها سال استثمار و انقیاد بر توده‌ها تحمیل شده است از خود بروز می‌دهند. آرمان بشردوستانه‌ی تولستوی، **دفاع شورانگیز و عظیم وی از محبت** به‌عنوان شالوده‌ی طبیعی روابط انسان‌ها، در آثارش به‌شکل‌های نظری، مانند موعظه‌ی عدم مقاومت در برابر شرارت، پدیدار گردید. پیش‌داوری‌های دموکراسی دهقانی، جهان‌نگری او را با عنصری محافظه‌کارانه در آمیخت و او را به‌سوی اعتراض نوع **ترتولین** به عقل، پیش‌رفت و «خرافی‌بودن علم» و محکومیت زاهدانه‌ی نیازهای تن رهنمون شد. با وجود نزدیکی تولستوی به توده‌ها، یکی از توهمات خاص روند بیگانگی نیز در آثار او راه یافته است: او کمال اخلاقی فرد را از گروه به‌عنوان وسیله‌ی حل تضادهای اجتماعی و دگرگون کردن روابط غیرطبیعی موجود میان مردم، مستقل می‌پنداشت. این نگرش تخیلی، یکی از توهمات تیپیک اندیشه‌ی دموکراتیک در سده‌ی بیستم به‌شمار می‌رود. این فکر

---

[۵۴۳] V.I. Lenin, Collected Works, Vol. ۱٦, P. ۳۲٥.

را در داستان **ژان کریستوف**[۵۴۴] اثر **رومن رولان**[۵۴۵]، در نمایشنامه‌های **جورج برناردشاو**[۵۴۶] و تقریباً در آثار تمام رئالیست‌های انتقادی سده‌ی حاضر می‌توان دید.

با وجود این، در آثار تولستوی، رئالیسم برجنبه‌ی محافظه‌کارانه‌ی جهان‌نگری‌اش می‌چربید. آثار او آغاز مرحله‌ای نوین در تکامل رئالیسم انتقادی به‌شمارمی‌روند. در حالی‌که پیش از تولستوی، رئالیسم انتقادی به بررسی رابطه‌ی فرد و جامعه، ساختمان جامعه و سرنوشت فرد در جریان مبارزه با جامعه پرداخته بود، رئالیسم نوع تولستوی، مانند رئالیسم سده‌ی بیستم، **سرنوشت جامعه را موضوع پژوهش قرار داد**. مسأله‌ی حادی که تولستوی مطرح کرد- انسان در جامعه‌ای که دروغ، بی‌عدالتی، ظلم و خشنوت حاکم است و توده‌ها به‌صورت برده درآمده‌اند و از ابتدایی‌ترین حقوق انسانی محرومند، چگونه باید زندگی کند- در ادبیات سده‌ی بیستم، به‌صورت مهم‌ترین مسأله‌ی اخلاقی جلوه کرد. این عقیده که نظام موجود اجتماعی را باید دگرگون کرد، عقیده‌ای که بنیاد آثار تولستوی به‌شمار می‌رود، تدریجاً در ادبیات اروپای غربی نیز پدیدار گردید. رئالیسم در آستانه‌ی سده‌ی بیستم پس از مبارزه ای شدید با ناتورالیسم و جنبش‌های منحط گوناگون پایان سده‌ی گذشته، تدریجاً بر قدرت خود افزود و دامنه‌ی دید خود را نیز تا حد در برگرفتن رویدادها و تضادهای جدید زندگی که در قرن گذشته ناشناخته بودند، گسترش داد.

سده‌ی کنونی، به همراه خود، نه احساس بهروزی، آسایش و استحکام یک نظام مستقر اجتماعی، بلکه احساس عدم اطمینان و ناباوری به استحکام پایه‌های جامعه‌ی سرمایه‌داری را به ارمغان آورد. مضمون تاریخی سده‌ی بیستم را بزرگ‌ترین انقلاب تاریخ روند پیچیده، دردآور و گسترده‌ی گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم- تعیین کرده است و هم‌چنان تعیین می‌کند.

جنگ اول جهانی تضادهای دهان‌گشوده‌ی سرمایه‌داری را در مرحله‌ی امپریالیستی تکامل آن، به‌وضوح و به‌طور کامل آشکار کرد. انقلاب اکتبر روسیه، عصری نوین در تاریخ بشریت آغاز کرد و وسیعاً موجب تسریع بحران

---

[۵۴۴] Jean- Christophe

[۵۴۵] Romain Rolland

[۵۴۶] G. B. Shaw

عمومی‌سرمایه‌داری، که دوران اضمحلالش فرارسیده است، گردید. تکامل نسبتاً آرام و بی‌پیچ‌وخم جامعه‌ی بورژوایی نه فقط تسریع گردید بلکه با سرعتی سرسام‌آور به‌سوی فاجعه‌ی نهایی شتافت. تمامی‌شکل‌های شعور و ایده‌ئولوژی، به‌طور ناگهانی به مصیبت قریب‌الوقوعی که روند تاریخ برای جامعه‌ی بورژوایی تدارک دیده بود، پی بردند. ایده‌ئولوژی بورژوایی، در برابر برخوردهای روزافزون طبقاتی، تمامی‌نیروهای خود را تجهیز کرد، به حفاری در آرشیوهای فلسفی **گوبینو**[۵۴۷] پرداخت و به تئوری نژادپرستانه‌ی او درباره‌ی برتری طبیعی نژاد سفید و حق نامحدودش به استفاده از خشنوت برای تحمیل خودش بر نژادهای دیگر دست یافت. فلسفه‌ی ضدبشری نیچه شکل گرفت و محتویات آن برای توجیه جنگ تجاوزکارانه ودر انقیاد نگه‌داشتن توده‌ها، که از ویژگی‌های ماهوی نظام سرمایه‌داری است به خدمت گرفته شد. اگر **اسوالد اشپنگلر** زوال اروپا- اروپای بورژوا دموکراتیک، یا آن‌طور که خودش می‌گفت «اروپای منچستر » - را پیش‌بینی کرده بود و از طبقات حاکم می‌خواست که «جدیت» به خرج دهند و راه را برای دیکتاتوری ارتجاع امپریالیستی هموار سازند، پیش از او **ژرژ سورل**[۵۴۸] در کتاب «**اندیشه‌هایی درباره‌ی خشنوت**»،[۵۴۹] ، تاریخ معاصر سده‌ی بیستم و آینده‌ی آن را صحنه‌ی جنگ‌های و توفان‌های سهمگین اجتماعی دانست و بر آن بود که جنگ، جزء لاینفک شعور انسان به‌شمار می‌رود. او دموکراسی بورژوایی را به این‌علت که نتوانسته بود توده‌ها را مهار کند به مسخره گرفت و خشنوت را به‌جای تمامی‌شیوه‌های قانونی اعمال زور به‌عنوان تنها وسیله‌ای که بورژوازی با تکیه بر آن می‌تواند به دوام یافتن سلطه‌ی طبقاتی خود امیدوار باشد پیشنهاد می‌کرد. او اصرارداشت که توده‌ها را باید در سطح معنوی بسیار پایینی نگه‌داشت، غرایز بهیمی‌شان را تقویت کرد و با توسل به عوام‌فریبی خام و آشکار، آنان‌را به اطاعت واداشت. ادبیات بورژوایی، تصویر یک قهرمان نیرومند و بسیار ابتدایی، یعنی زمین‌دار و صاحب کارخانه را که بی‌رحمانه به‌سوی هدفش می‌رود و تا زانو در خون فرو رفته است و ملت‌های «غیرسفید» را در زیر پا له می‌کند،

---

[۵۴۷].Gobineau

[۵۴۸].Georges Sorel

[۵۴۹].Reflection sur la violence

ارائه داد. داستان‌های استعماری، نظامی و اجتماعی **کلود فارر**[۵۵۰]، **کیپلینگ**، **دانونتسیو**[۵۵۱] و **ورشوفن** به ستایش از فرد «نیرومند» اختصاص یافتند.

احساس زوال قریب‌الوقوع، در میان رئالیست‌های انتقادی نیز احساسی نیرومند بود. مثلاً جملگی آثار **هربرت جورج ولز**[۵۵۲] سرشار است از احساس تحولی همگانی که سرانجام، تمدن معاصر را نابود خواهد کرد. برخوردهای میان انسان و ساکنان عنکبوت‌گونه‌ی دنیاهای دیگر، که تقریباً توانستند بشریت را به انقیاد درآورند و فرهنگ کره‌ی زمین را نابود کنند؛ خصومت وحشیانه میان طبقات فاسد آینده – **الویی‌ها** و **مورلوک‌ها**؛ تبدیل شدن کشفیات علمی به سرچشمه‌ی شرارت و بدبختی؛ پیکارهای بی‌امان میان فقرا و اغنیا، توده‌ها و اربابانشان در خیابان‌های متحرک شهرهای آینده؛ جنگ ویرانگر قدرت‌های بزرگ در هوا که موجودیت تمدن بشر را به خطر می‌اندازد- ریشه‌ی تمامی خیال‌های بدبینانه‌ی ولز در محیط تشدید روزافزون تضادهای جامعه‌ی بورژوایی بود. حتی آثار جک لندن، که دارای حالتی شادمانه و خوش‌بینانه هستند، تصاویری بسیار غم‌انگیز از مبارزه‌ی بی‌امان میان کارگران و الیگارشی مالی در داستان «**پاشنه آهنین**»[۵۵۳] یا زوال نظام بورژوایی در اثر ضربات ناشی از اعتصاب عمومی در داستان «**رؤیای دبز**»[۵۵۴] ارائه می‌دهند. این احساس فاجعه‌ی قریب‌الوقوع، در آثار منثوری که زندگی مادی را مجسم می‌کردند درست به‌همان اندازه دیده می‌شد که در داستان‌های تخیلی علمی، که در آن‌ها تضادها را عمداً به‌شکلی اغراق‌آمیز و بزرگ‌تر از زندگی نمایش می‌دادند. زندگی عادی و روزانه‌ی مردم، توالی آرام و منظم تولد، ازدواج و مرگ در رختخواب به‌هنگام پیری، زنجیر پیوسته‌ی کار و تفریح، از نیروهایی تاریخی تأثیر می‌گرفت که تغییراتی ژرف و برگشت‌ناپذیر در بنیان‌های این زندگی منظم ایجاد کرده‌اند. شرح وقایع مهم خانوادگی، به‌صورت تصاویر گسترده‌ی زوال و سقوط تمدن بورژوایی

---

[۵۵۰] Claude Farrere

[۵۵۱] D, Annunzio

[۵۵۲] H.G.Wells

[۵۵۳] The Iron Heel

[۵۵۴] The Dream of Debs

درآمد. موضوع اصلی داستان «**بادن بروکس**»[555] اثر **توماس مان** و داستان «**افسانه‌ی فورسایت**»[556] اثر **گالس ورثی**[557] نیز چنین است. ولی در این جا نیز مانند داستان‌های تخیلی علمی-ولز، فرهنگ بورژوایی و زندگی بورژوایی به‌عنوان فرهنگ و زندگی عمومی‌در نظر گرفته شده است. به‌نحوی که زوال و سقوط بورژوازی، همان زوال و سقوط تمدن به‌طور کلی پنداشته می‌شود.

پدیده‌های نوین زندگی اجتماعی، ماهیت آشکار پرتضاد و غیرمنطقی بودن آن، فاصله‌ی روزافزون لین اصول اخلاقیات رسمی‌و واقعیت، بین تئوری و پراتیک دموکراسی بورژوایی، نویسندگان رئالیست را به جستجوی وسایل جدید تجسم دنیای متغیر واقعیت واداشت. رئالیست‌های انتقادی سده‌ی بیستم، سخت از تصاویر عجیب و غریب و اغراق‌آمیز سود می‌جویند و می‌کوشند ماهیت متضاد زندگی را با استفاده از مجموعه‌ی تصاویر متضاد، به دگران بنمایانند. نمایشنامه‌های **جورج برنارد شاو** که در آن‌ها می‌کوشد نقاب از چهره‌ی احترام ظاهری برگیرد و دورویی نظام بورژوایی و تضادهای اجتماعی آن را فاش کند. بر همین شیوه مبتنی است. **هاینریش مان**[558] نیز سخت از شکل‌های عجیب و غریب در انتقادهای اجتماعی خود سود می‌جوید. او مجموعه‌ی عظیمی‌از تصاویر بی‌فرهنگان شریر آلمان آفرید و دستاورد بزرگش نیز «فرمانبردار وفادار»ی است که به‌نام **دیدریش هسلینگ** که در تمامی‌صفات ویژه واقعی روحیات بورژواهای آلمان در عصر امپریالیسم را به‌شکلی اغراق‌آمیز مجسم می‌کند . او در داستان **رئیس**[559] که در آن میلیتاریسم آلمان و ناسیونالیسم افراطی و تجاوز گری‌های بورژوازی آلمان را به انتقادی کوبنده می‌گیرد، از تشابه سطحی دست برداشت و شخصیت‌های خود را تقلیدی از تیپ‌شان دانست. طنز، شکل‌های عجیب و غریب و جملات متناقض، از مشخصات شیوه‌ی آناتول فرانس نیز هست. آثار وی نشانه‌ی اوج تکامل رئالیسم انتقادی

---

[555] .Buddenbrooks

[556] .The Forsyte Saga

[557] .Galsworthy

[558] .Heinrich Mann

[559] .The Head

سده‌ی نوزدهم اروپای غربی است و بسیاری از عقاید و آرمان‌های اجتماعی رئالیسم انتقادی را به خود جذب کرده است.

آناتول فرانس با قول نظریه‌ی پیش‌رفت به‌عنوان«سیر طبیعی امور»، که از **ارنست رنان**[٥٦٠] گرفته بود به بررسی تغییراتی پرداخت که این «سیر طبیعی» در جامعه‌ی عصر او پدید آورده بود. در حالی‌که نظریه‌ی تکامل که مختص مرحله‌ی پیشین رئالیسم انتقادی بود و آناتول فرانس نیز بیگانگی نداشت، ولی درآثار او با افزودن عقاید جدید فلسفه‌ی اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم که خود وی نیز سخت تأثیرش بود، بسیار پیچیده‌تر گرید. مفاهیم سفسطه‌آمیز گوناگونی که درباره‌ی ماهیت تکامل اجتماعی ارائه شده بود و آناتول فرانس نیز از آن‌ها هواداری می‌کرد، نتیجه‌ی تأثیر روند بیگانگی بود.

آناتول فرانس برخلاف اسلاف خود که جامعه و افراد عصر خویش را با دقت در جزییات **ترسیم می‌کردند،** بازتاب را به این‌گونه ترسیم مطالعه‌ی تحلیلی آداب و رسوم را به نقل صریح و بی‌پرده ترجیح داد. او نمایش هنری واقعیت را با تفسیر فلسفی، خیال‌بندی هنری را با زبان رک و صریح فلسفه‌ی تحلیلی، شک‌اندیشی خردمندانه را با سادگی فروتنانه و زیرکی طبیعی داستان‌گو در هم آمیخت. ترکیب این عناصر گوناگون، نثر درخشان او را که سرشار از طنز است و در همان حال با انسان و مردم به‌طور کلی هم‌دردی می‌کند، و در خور یک رساله‌ی فلسفی و داستان طنزآمیز یا داستان‌های کوتاه کامل است، پدید آورد. نثر بسیار فلسفی آناتول فرانس از مضمون فرهنگی عظیمی برخوردار بود، و تصادفی نیست که به مسایل فرهنگی در وسیع‌ترین و عام‌ترین معنی کلمه، چنین اهمیتی قایل است. آناتول فرانس با مشاهده‌ی زوال عمومی‌فرهنگ در جامعه‌ی عصر خویش، بی‌تفاوتی بورژوازی نسبت به فرهنگ به‌عنوان نیرویی ماهیتاً مغایر با منافع محدود و خودپرستانه‌اش، از ارزش‌های فرهنگی به‌عنوان میراث عمومی بشریت در برابر بدویت بورژوا که سریعاً به‌صورت «حیوان دوپا» (موپاسان)، مصرف‌کننده و خریدار ارزش‌های فرهنگی در می‌آید، به دفاع برخاست. آناتول فرانس از ارزش‌های فرهنگی و انسان‌گرایی دفاعی می‌کرد. لیکن، نظریه‌ی

---

[٥٦٠] .Renan

انسان‌گرایی، که پوشکین آن‌را با عقاید مربوط به آزادی خواهی و مبارزه برای آزادسازی انسان‌ها در ارتباط می‌دانست، در نظر آناتول فرانس و دیگر رئالیست‌های بزرگ سده‌ی بیستم و حتی نویسندگانی که با جنبش‌های دموکراتیک عصر خود پیوند داشتند، نظریه‌ای اساساً مستقل و جدا از مبارزه برای آزادی انسان‌ها تلقی می‌شد. برای این‌که حق آناتول فرانس را ادا کرده باشیم، باید بگوییم که او در جریان تکامل فکری‌اش، بر این توهم که انسان‌گرایی تماماً به عرصه‌ی اندیشه‌ی ذهنی تعلق دارد، تدریجاً غلبه کرد، لیکن آن قسمت از آثارش که با مجموعه‌ی عقاید بیان‌شده در «**باغ اپیکور**»[561] ارتباط دارند، انسان‌گرایی را نه به‌عنوان شعار مبارزه و عمل بلکه به‌عنوان پناه‌گاه اندیشه و فرهنگ مورد بررسی قرار می‌دهد. به‌طور کلی فلسفه‌ی اوایل سده‌ی بیستم تمایلی فراوان به کشیدن خط فاصل بین نظر و عمل، اندیشه و اقدام داشت. «اندیشه‌ی محض» واقعیت عاری از لطافت را چیزی حقیر می‌شمرد و کسی که مرد عمل بود و در فرهنگ بورژوایی پرورش یافته بود، به اندیشه، اهانت می‌کرد. **آندره ژید**[562] این هنردوست مهذب، «اندیشه‌ی محض»را در برابر«عمل محض» قرار داد و اصرار داشت که فکر نباید در حل مسایل عملی زندگی دخالت کند و به این‌ترتیب کار فکر را به عرصه‌ی اندیشه و تجرید محدود می‌کرد و از تئوری «عمل محض» برای توجیه اراده‌ی فردی و بعدها حتی برای توجیه تجاوزهای فاشیستی استفاده می‌کرد.

آناتول فرانس تضاد مصنوعی بین فکر و عمل را از میان برداشت. **سیلوستر بونار** مقدس با توسل به معیارهای رسمی‌اخلاقی برای نجات بشر مرتکب «جنایت» می‌شود، در حالی‌که **مسیو برگرت** محترم، از نوع آقایان ادیبی که به صندلی لم می‌دهند، که انسان‌گرای تمام عیار نیز هست، در وهله‌ی نخست علیه جریان عادی زندگی طغیان می‌کند، و سپس به مبارزه‌ی اجتماعی بر ضد توطئه‌ی روحانی – ناسیونالیستی – میلیتاریسی برای تصرف مواضع کلیدی جمهوری سوم روی می‌آورد. آناتول فرانس می‌کوشید انسان‌گرایی را با عمل اجتماعی،و مبارزه برای رهانیدن انسان از قیود تعصبات مذهبی، ملی و غیره درهم‌آمیزد. او تضادهای واقعی و ذاتی جامعه‌ی عصر خود را نمایان کرد و نشان داد

---

[561] Le Jardin d,Epicure

[562] Andre Gide

که کلیسا، ارتش و دولت، نه برای دفاع ملت و توده‌ها، بلکه برای دفاع از منافع خصوصی طبقات حاکم که به سفته‌بازی در بازار معاملات بورس، به راه انداختن جنگ‌های خونین استعماری و استفاده از دموکراسی بورژوایی برای حفظ امتیازهای خود مشغول بودند پدید آمده است. او تا آن اندازه به بی‌عدالتی، بی‌منطقی و ستمگری جامعه‌ی آن زمان پی پرده بود که گاهی اوقات دستخوش بدبینی می‌شد و نسبت به دگرگون کردن ماهیت انسان و جامعه تردید نشان می‌داد. لیکن، این تضادهای فکری نتوانست چشم او را از دیدن حرکت تاریخ باز دارد و او را به دست کشیدن از جستجوی نیروهای اجتماعی و افکار رهبری‌کننده که قادرند انسان را از تمامی‌شکل‌های تعصب و بردگی نجات دهند مجور کند. آگاهی بی‌کران تاریخی آناتول فرانس، موجب شد که وی سوسیالیسم و جنبش طبقه‌ی کارگر را شالوده‌ی ضرور برای تسریع در حصول رفاه و آزادی بشریت اعلام کند. او که با جنبش سوسیالیستی نخستین سال‌های سده‌ی بیستم پیوند داشت، کاملاً طبیعی است که تحت تأثیر نقاط ضعف این جنبش قرارگرفته باشد. او یک تئوریسین انقلابی نبود، و سوسیالیسم را با همان شکل‌هایی که در کشورهای سرمایه‌داری تکامل می‌یافت، دریافته بود. ماهیت فرصت‌طلبانه و سوسیال دموکراتیک جنبش سوسیالیستی در غرب، او را به‌تردید در انکان دگرگونی کامل جامعه سوق داد.

این تردیدها را می‌توان در کوشش او برای نشاندن نظریه‌ی دور تاریخی به‌جای نظریه‌ی تکامل مشاهده کرد. آناتول فرانس در آثار عمده‌ی خود یعنی «**جزیره‌ی پنگوئن‌ها**»[۵۶۳] ، «**عصیان فرشتگان**»[۵۶۴] و «**خدایان تشنه‌اند**»[۵۶۵] به این نتیجه رسید که تاریخ تکرارمی‌شود و تکامل انسان نیز همان دور و تسلسلی را تکرا می‌کند که بارها تکرار کرده است. این نتیجه‌گیری او بر مطالعه‌ی نتایج انقلاباتی که در دوره‌های مختلف روی داده بودند، مخصوصاً انقلاب فرانسه مبتنی بود. هیچ یک از دگرگونی‌های انقلابی گذشته، نتوانسته است شرایط زندگی انسان را به‌طور قاطع و اساسی تغییر دهد. هر بار، علی‌رغم نمونه‌های بی‌مانند شجاعت و فداکاری توده‌ها در راه مبارزه برای آزادی، طبقات حاکم قدرت را باز

[۵۶۳] . L,Ile des Pingouins

[۵۶۴] .La revolte des anges

[۵۶۵] .Dieux ont soif

ستانده و توده‌ها را شکست می‌دادند. اگر ویکتورهوگو در داستان «**نود و سه**»[٥٦٦] بر خصلت قهرمانه‌ی انقلاب فرانسه تأکید کرد و عملاً جنبه‌ی کسل‌کننده‌ی ماه ترمیدور را نادیده گرفت، آناتول فرانس در داستان «خدایان تشنه‌اند» درست نقطه‌ی مقابل این نظر را اتخاذ و از هرگونه لفاظی خودداری کرد و توجه خود را به بررسی علت‌های عینی حوادث روز نهم ماه ترمیدور که موجب سقوط **ژاکوبن‌ها** گردید معطوف ساخت. او هم‌دردی چندانی با انقلاب بورژوایی نکرد، چون می‌دید که این انقلاب صرفاً به‌معنای تعویض قدرت اربابان فئودال با حکومت استبدادی پول بود. فکر اصلی رؤیای شیطان در داستان «عصیان فرشتگان» نیز همین است. در این داستان، نویسنده می‌خواهد نشان دهد که سقوط شکلی از استبداد بلافاصله و به‌طور خودبه‌خود راه را برای شکل بعدی استبداد باز می‌کند.

معهذا، آناتول فرانس مفاهیم نادرست خود درباره‌ی چشم‌اندازهای تکامل تاریخی را با انتقاد کوبنده از فرزند بزرگ انقلاب بورژوایی– دموکراسی بورژوایی – در هم آمیخت. فقط تماس **مستقیم** با شعور توده‌ها می‌توانست آناتول فرانس و دیگر رئالیست‌های انتقادی آن زمان را از قید نظریه‌های سفسطه‌آمیز درباره‌ی چشم‌اندازهای تکامل اجتماعی برهاند. آن‌چه او بدان نیاز داشت نه فقط آگاهی از شرایط وحشت‌ناک زندگی توده‌ها که او این آگاهی را داشت– بلکه شناخت نیروهای بالقوه و خلاق توده‌ها، توانایی مشاهده‌ی عنصر سازنده در جنبش و مبارزه‌ی توده‌هایی بود که می‌توانستند جهان را دگرگون کنند. به‌طور خلاصه، چیزی را که او نداشت، همان شناخت واقعی نقش تاریخی توده‌ها بود، شناختی که به **ماکسیم گورکی** امکان داد تا تحولی کیفی در شیوه‌ی رئالیستی پدید آورد. آناتول فرانس، به‌جز آناتول فرانس، به‌جز چند مورد استثنایی، هرگز زندگی توده‌ها را مستقیماً به‌عنوان یک موضوع مورد توجه قرار نداد: منافع و نیازهای آنان به‌شکلی تقریباً غیرمستقیم در آثار او منعکس شده‌اند. لیکن، حس نزدیکی به توده‌ها و تمایل ذاتی‌اش به‌عنوان یک انسان‌گرای به ارزیابی زندگی موافق منافع توده‌ها، شالوده‌ی نگرش انتقادی او به تمدن بورژوایی را تشکیل داد واو را به این نتیجه هدایت کرد که جامعه‌ی سرمایه‌داری، محکوم به فنا است. آناتول فرانس در سال‌های آخر زندگانی خود، که از جنگ اول جهانی و انقلاب اکتبر نیز تجربه‌ها آموخته بود، این‌طور می‌نویسد:«انسان نباید به

---

[٥٦٦] Quatre vingt - treize

آینده تردید کند، آینده به ما تعلق دارد. زمام‌داری توانگران از میان خواهد رفت. نشانه‌های انهدام را اکنون در ارگانیسم نیرومند آن می‌توان دید. زمام‌داری توان‌گران از آن‌جهت از میان خواهد رفت که هر رژیم مبتنی بر طبقات منفصل از میان خواهد رفت؛ نظام مبتنی بر کار مزدوری از میان خواهد رفت، چون غیرعادلانه است. این نظام با این‌که هنوز به قدرت خود می‌بالد، سرانجام از میان خواهد رفت، همان‌طورکه نظام‌های برده‌داری و زمینداری از میان رفتند.»[٥٦٧] این نتیجه، به‌طور عینی از تحلیل انتقادی جامعه‌ی سرمایه‌داری به دست آمده بود. نظرات سیاسی آناتول فرانس در سال‌های پس از انقلاب سخت تکامل یافت و او به این نتیجه رسید که آینده‌ی بشریت در کمونیسم نهفته است. لیکن او به‌عنوان یک نویسنده نتوانست حرکت بشریت به‌سوی کمونیسم را در ادبیات مجسم کند. شیوه‌ی خلاق او درست مانند شیوه‌ی خلاق تولستوی فاقد کیفیاتی بود که امکان منعکس کردن گرایش‌های نوین تکامل تاریخی را که به‌روشنی در سده‌ی بیستم دیده می‌شدند، به وی بدهد.

تکامل عینی نیروهای تولیدی جامعه، شرایطی چنان واقعی پدید آورد که به‌گفته‌ی مارکس از آن پس، انسان می‌توانست به‌صورت «موجودی گونه‌وار» درآید، و دیگر «قدرت اجتماعی را به‌عنوان قدرت سیاسی از خود جدا نداند»، برای آن‌که سوسیالیسم به واقعیت بپیوندد و آن‌چه مارکس «آزادی انسان» می‌نامید، به بیگانگی انسان از نیروی اجتماعی– تولیدی پایان دهد.

تبدیل جامعه‌ی سرمایه‌داری به جامعه‌ای طراز نوین آغاز شده بود.این روند، طبیعتاً در هنر و ادبیات نیز منعکس گردید. زمان آن فرا رسیده بود که رئالیسم انتقادی ضرورت دگرگونی در روابط موجود اجتماعی را بپذیرد. رئالیسم انتقادی، اطلاعات عظیمی‌فراهم آورده بود دال بر این‌که عمر نظام اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی به سر آمده است و با منافع حقیقی و نیازهای انسان نیز مغایرت دارد. اما رئالیسم انتقادی نیز از تجسم نیروهای که دگرگونی‌های اجتماعی آن زمان را به مرحله‌ی عمل در می‌آوردند و در واقع تدارک می‌دیدند، و هم‌چنین از آشکار ساختن کامل علت‌های زوال سرمایه‌داری و انهدام نهایی آن عاجز بود و نتوانست آینده و چشم‌اندازهای عملی حل تضادهای

---

[٥٦٧] Anatole Francems Preface to Jack London,s Le talon de fer, Paris, ١٩٣٣,P. ١٨

طبقاتی سرمایه‌داری را درک کند. رئالیسم در جریان تکامل خود به‌طور اجتناب‌ناپذیر موجب پیدایش **شیوه‌ای نوین و خلاق** گردید که می‌توانست عوامل جدید و مؤثر در جامعه را بشناسد و مجسم کند، عواملی که سازمان‌دهی مجدد تمامی‌نظام روابط اجتماعی را بر پایه‌ای سوسیالیستی تدارک می‌دیدند. تکامل رئالیسم انتقادی، راه را برای تحولی کیفی در شیوه‌ی رئالیستی گشود و به پیدایش **رئالیسم سوسیالیستی** منجر گردید. در این‌جا لازم به تأکید است که این روند، معرف گذاری ساده و آسان نیست که فقط شامل تکامل و غنای صرف رئالیسم انتقادی و در همان حال متضمن چند تغییر مهم باشد. رئالیسم سوسیالیستی، برخی از سنت‌های رئالیسم انتقادی را به ارث برد ولی نه همه‌ی آن‌ها را، لنین در مقاله‌ی «ملاحظات انتقادی درباره‌ی مسئله‌ی ملی» این‌طور نوشت: «عناصر فرهنگ دموکراتیک و سوسیالیستی، اگر چه به‌شکل ابتدایی، در هر فرهنگ ملی دیده می‌شود، چون توده‌های رنجبر و استثمارشونده، که شرایط زندگی‌شان سرانجام موجب پیدایش ایده‌ئولوژی سوسیالیستی می‌گردد، در میان هر ملتی وجود دارند.»[٥٦٨] بدون‌تردید، این عناصر دموکراتیک و سوسیالیستی فرهنگ، در تکامل شعور سوسیالیستی توده‌ها نقشی ایفا کردند. این عناصر در جهان‌نگری بسیاری از نویسندگان بزرگ سده‌ی نوزدهم و بیستم شلی، هاینه، موریس، تولستوی و آناتول فرانس– دیده می‌شوند. لیکن از آن‌جا که این عناصر به‌شکل **گرایش‌های کلی** و جنبه‌های گوناگون نظریه‌های اجتماعی اعم از فلسفی، سیاسی، اخلاقی یا اقتصادی – در نزد نویسندگان رئالیست وجود داشتند، و نه به‌شکل مجموعه یا ویژگی مسلط **کل جهان‌نگری** آنان، نمی‌توانستند به پیدایش شیوه‌های نوین منجر گردند و در واقع منجر هم نگردیدند.

پیدایش رئالیسم سوسیالیستی با رشد سریع **خودآگاهی اجتماعی** طبقه‌ی کارگر پیوند دارد، و به‌نوبه‌ی خود، مستلزم **آگاهی کامل** نویسنده از رسالت تاریخی پرولتاریا می‌باشد. به سخن دیگر، در تکامل شیوه‌ی نوین که مستلزم پذیرش نظرگاه پرولتاریای انقلابی و به انجام رساننده‌ی انقلاب اجتماعی و فرهنگی از جانب نویسنده است، ط**بقه، نقش تعیین‌کننده** را ایفا می‌کند. نویسنده باید نگرش خود را **به‌طور کامل و همه‌جانبه** با جهان‌نگری طبقه‌ی کارگر در جریان مبارزه و پیروزی‌اش وفق دهد تا بتواند با روحیه‌ی سوسیالیستی پرولتاریاری انقلابی به‌طورکلی به پدیده‌های

---

[٥٦٨] .V.I. Lenin, Collected Works, Vol. ٢٠, P. ٢٤.

زندگی پاسخ دهد و کمونیسم را به‌عنوان چشم‌انداز واقعی تکامل تاریخی بپذیرد. طبیعتاً شیوه‌ی خلاق، چیزی است بیش از جهان‌نگری، ولی بر جهان‌نگری استوار است و ویژگی‌های آن‌را منعکس می‌کند. بدین‌ترتیب، رئالیسم سوسیالیستی به وجود نمی‌آید مگر نویسنده، جهان‌نگری طبقه‌ی کارگر انقلابی – در کشورهای سرمایه‌داری – یا طبقه‌ی کارگر حاکم در کشورهای سوسیالیستی را اتخاذ کند.

روسیه زادگاه رئالیسم سوسیالیستی است. قرن‌ها حکومت استبدادی بر مردم، موجب تجمع نیروی بی‌کران انقلابی در آن‌ها گردید. ادبیات روسیه با میراث قهرمانانه‌ی خدمت به توده‌ها، راه را برای پیدایش شیوه‌ی رئالیستی نوین هموار کرد. سرانجام، توده‌های روسیه، از پیکر ماکسیم گورکی، نابغه‌ای به جهان عرضه کردند. آثار گورکی، سرآغاز پیدایش مرحله ای کیفیتاً نوین در تکامل ادبیات جهان به‌شمار می‌روند، مرحله‌ای که با عصر سوسیالیستی روابط اجتماعی مطابقت دارد.

پس از پیروزی انقلاب اکتبر در روسیه و ساختمان سوسیالیسم، در لحظاتی که واقعیت نوین اجتماعی در جهان پدیدار می‌گردید، هم‌راه با روابط نوین انسان و جامعه، تدریجاً اخلاقیات نوین اجتماعی، شناخت تازه‌ی هدف‌ها و وظایف اجتماعی هنر و ادبیات، شیوه‌ی نوین ادبی که با شرایط تاریخی و نیازهای تاریخی جامعه‌ی نوین وفق می‌داد، یعنی رئالیسم سوسیالیستی رو به تکامل نهاد. در دموکراسی‌های توده‌ای نیز که روابط اجتماعی اساساً تازه و مغایر با روابط سرمایه‌داری پدیدار گردید، روند مشابهی دیده می‌شود. هم‌چنان که رشد طبقه‌ی کارگر و جنبش دموکراتیک به نفوذ ایده‌ئولوژی و فرهنگ سوسیالیستی می‌افزاید، رئالیسم سوسیالیستی در کشورهای سرمایه‌داری نیز بنیانی محکم می‌گیرد. **آراگون**[۵۶۹]، **الوار**[۵۷۰]، **نکسو**[۵۷۱]، **پراتولینی**[۵۷۲] و **پابلو نرودا**[۵۷۳] که جملگی نویسندگانی با نظرات سوسیالیستی

---

[۵۶۹] Aragon

[۵۷۰] Eluard

[۵۷۱] Nexo

[۵۷۲] Pratolini

[۵۷۳] Pablo Neruda

هستند- منطقاً به اتخاذ شیوه‌ی رئالیسم سوسیالیستی روی آورده‌اند، زیرا روندهای اخیر اجتماعی را در چارچوب شیوه‌های خلاق پیشین، منجمله شیوه‌ی رئالیسم انتقادی، نمی‌توان شناخت و مجسم کرد.

آثار ماکسیم گورکی، که انتقاد **عام و همه‌جانبه** از سرمایه‌داری مختصر را با تأیید صمیمانه و گرمی‌بخش نظام سوسیالیستی به‌طور ارگانیک در هم می‌آمیزند، ویژگی‌های بنیادی رئالیسم و سوسیالیستی را به وضوح در بردارند.

انتقاد عام گورکی از جامعه‌ی سرمایه‌داری، بر تحلیل جامع و تجسم زندگی و روابط طبقات اصلی این جامعه مبتنی بود. سیل عظیم و خروشان زندگی در روسیه‌ی تزاری، که در اثر تضادهای آشتی‌ناپذیر و برخوردهای وحشت‌انگیز از هم پاشیده شده بود و آژیرهای خطر بزرگ‌ترین انقلاب تاریخ آن‌را به ولوله انداخته بود، هم‌چون آب روان، راه خود را در صفحات آثار گورکی می‌گشاید. انسان‌هایی که رود خروشان **ولگا** با خود می‌آورد، انسان‌های خانه‌خراب و ناامید که زندگی در شهرهای سرمایه‌داری آنان‌را، له و خمیر کرده بود، «آن‌هایی که چیزی بوده‌اند»، بازرگانان و دلالانی که مهار کار اجباری، و در واقع کار برده‌وار را به گردن کشوری سرکش و خودسرانداخته بودند و ادعای فرضی‌شان هم این بود که تاراج‌های آنان بخشی از رسالت شرافتمندانه‌ای است که کشور را به راه ترقی خواهد انداخت؛ روشن‌فکرانی که از اندیشه‌ی انقلاب قریب‌الوقوع به هراس افتاده بودند و خود را با مستی از ماده‌ی «عشق به مردم» تسلیم امر انقلاب کردند؛ دهقانان خانه‌خراب که در اثر احتیاج، دار و ندار و کاشانه‌ی کوچک خود را ترک می‌کردند و با دست‌پاچگی و سرعتی سرسام‌آور به‌صورت پرولترهای بی‌ارث و میراث در می‌آمدند؛ دهقانان ثروتمند که با درندگی سگ‌های محافظ به نگهبانی از طویله‌ها و ذخایر غذایی خود مشغول بودند؛ خرده‌بورژواهای شهرستان‌ها که به لجن‌زار مرگ کاذب درغلتیده بودند و در مرداب‌های راکد به زندگی گیاهی پرداخته بودند، عوامل پلیس مخفی، سربازان، و انواع مدافعان بنای متزلزل زمین‌داران و بورژوازی روسیه؛ کارگران انقلابی که به پیکار مرگ و زندگی با حکومت استبدادی و قدرت سرمایه برخاسته بودند؛ ول‌گردان، صومعه‌نشینان و روشن‌فکرانی که از مسایل حیاتی زندگی می‌گریختند و در پس عبارت‌های زیبا پنهان می‌شدند؛ جویندگان حقیقت و عدالت در دنیای دروغ و بی‌عدالتی؛ افرادی که در جریان مبارزه‌ی شدید برای زنده ماندن و بی‌آن‌که به پشت میله‌های زندان رفته باشند هرگونه

تشابه به انسان‌ها را از دست داده‌اند؛ بی‌فرهنگان و قهرمانان متواضع که راه بشریت را به‌سوی آینده هموار می‌کنند؛ زیبایی خارق‌العاده‌ی زندگی و سیه‌روزی چرکین آن- گورکی هیچ‌یک از این‌ها را از نظر نمی‌انداخت و چشم بی‌هراس و نافذ خود را به چهره‌ی کریه و افسون‌گر زندگی می‌دوخت. گورکی، تلاطم سراسر روسیه را هم‌زمان با به جوش آمدن دیگ بزرگ انقلاب، در تمام **سطوح اجتماع**، در لحظه‌ای تاریخی، یعنی در لحظه‌ی تشکیل **خودآگاهی توده‌ها** می‌دید و مجسم می‌کرد.

گورکی علت‌های عمیق تحقیر و تبدیل شدن به حیوان در جامعه‌ی سرمایه‌داری را با شجاعتی بی‌کران و حقیقتی بی‌امان آشکار می‌کرد. هرجا که حتی تولستوی از مشاهده‌ی بی‌پردگی رنج‌های انسان و ننگ‌آوری تحقیر او در تأمل فرو می‌رفت و قلمش کوتاهی می‌کرد، گورکی شجاعانه «تا پایان» به نمایش حقایق ادامه می‌داد («**نگهبان**»، «**دختر کوچک**»، «**خزندگان**»، «**کارامورا**»). گورکی وحشت‌های زندگی در شرایط جامعه‌ی سرمایه‌داری را با رویدادهای ساده و روزمره که به‌عنوان جزء ذاتی این نظام مورد بررسی قرار می‌داد، مجسم می‌کرد. توصیف‌های او از شکل‌های گوناگون وحشی‌گری و خشنوت، به‌همین توصیف ساده ختم نمی‌شود بلکه عاملی هستند برای اثبات ماهیت غیرانسانی جامعه‌ی مبتنی بر استثمار. گورکی نشان داد که وحشی شدن انسان زحمت‌کش، نتیجه‌ی شرایط غیرطبیعی زندگی او است، در حالی‌که خودپرستی، طمع‌کاری و ستم‌گری بی‌پایان نورسته‌های بورژوازی، که هیچ چیزی حتی جنایت و شنیع‌ترین کارهای ضداخلاق هم نمی‌تواند آنان‌را از رسیدن به هدف‌هایشان باز دارد، صرفاً تجلی طبیعی ماهیت طبقاتی آنان است. **ماياكين، واساژلز نووا، پیوترآرتامانوف، داستیگایف** و دیگر لاشخورهای بزرگ و کوچک که گورکی در داستان‌هایش آفریده است قانونی به غیراز قانون نفع شخصی نمی‌شناختند و نمی‌توانستند بشناسند و پی بردن طبقات متمول به دفاع از منافع خصوصی‌شان، آنان‌را خودبخود دشمن توده‌ها کرد، توده‌ایی که آماده‌ی اقدام برای رهایی از قید طبقات استثمارگر بودند.

قهرمانان گورکی همواره به‌صورت **تیپ** هستند و به‌وضوح غرایز و نظرات اجتماعی و طبقاتی را بیان می‌کنند. گورکی ضمن این‌که ویژگی‌های فردی شخصیت را به‌طور کلی مجسم می‌کند و او را در جامعه به‌شکل صفر نمایش

نمی‌دهد، ماهیت طبقاتی او را هیچ‌گاه از یاد نمی‌برد. جهان‌نگری **بورس**، **بوگروف** یا **مایاکین**، اصولاً از این جهت مشخص و مشابه هستند که همگی با تود ها دشمنی دارند. در نظر سرمایه‌دارانی که گورکی می‌آفرید، تقسیم جامعه به فقیر و غنی، ستمگر و ستمکش، امری طبیعی می‌نمود و آنان حاظر نبودند بدون مبارزه ای بی‌امان، این نظام دگرگون شود. آنان که جهان‌نگری‌شان بر تمایل غریزی به حفظ نظام موجود مبتنی بود، جریان برخورد منافع که همواره در جامعه‌ی آن زمان دیده می‌شد، یک قشر واحد اجتماعی را تشکیل می‌دهند.

گورکی بر خلاف رئالیست‌های انتقادی، خود را به‌بیان صرف وجود مبارزه‌ی طبقاتی و تأثیر آن در تک‌تک اعضای جامعه محدود نکرد. او **پی‌آمدهای طبیعی** مبارزه‌ی طبقاتی به‌منظور تعیین سرنوشت جامعه‌ی سرمایه‌داری را به‌طور کلی مشاهده و مجسم می‌کرد نخستین بار در ادبیات جهان، در آثار گورکی، چشم‌اندازهای تکامل اجتماعی، آن‌چنان که خود نویسنده **به‌طور ذهنی** دریافته بود، با حرکت عینی تاریخ و تکامل اجتماعی مطابقت می‌کرد، و این در واقع ویژگی رئالیسم سوسیالیستی است.

گورکی نیازی به پیدا کردن راهی به‌سوی توده‌ها نداشت، زیرا خودش جزو توده‌ها بود. رئالیست‌های انتقادی همعصرش از این ویژگی هنر او که چیزی تماماً نو در ادبیات جهان به‌شمار می‌رود و به‌وضوح آگاهی داشتند. وقتی **اشتفان تسوایگ**[۵۷۴] می‌گوید در آثار گورکی، خود مردم، استعداد سخن‌گویی می‌یابند، حرفی بسیار بجا می‌زند. خلق«از جسم خود، برای خود، دهانی آفرید و از سخن خود، سخنگوی خود را، و از میان افراد خود، انسانی آفرید و این انسان را، این نویسنده را که نویسنده و مدافع خلق است،از شکم عظیم خود بیرون آورد تا زندگی مردم روسیه، و پرولتاریای تحقیرشده، ستم‌دیده و تحت پیگرد روسیه را در نظر تمام بشریت مجسم کند.»[۵۷۵] نظرات اجتماعی گورکی و کل جهان‌نگری وی، به او امکان داد تا جامعه‌ی سرمایه‌داری را نه فقط از درون بلکه از برون یعنی از نظرگاه آینده‌ای بنگرد که به‌طرزی بی‌امان نزدیک می‌شد و بار انقلاب و زوال سرمایه‌داری را بر دوش داشت. گورکی به‌عنوان

---

[۵۷۴].Stefan Zweig

[۵۷۵].Stefan Zweig, Begegnungen mit Menscher Buchern Stadten, Berlin, ۱۹۵۶/S.۹۸.

نویسنده‌ای انقلابی که **در خارج از نظام شعور بورژوایی قرار گرفته** بود و از توهمات ذاتی ایده‌ئولوژوایی قرار گرفته بود و روند بیگانگی مبرا بود، تضادهای واقعی دنیای سرمایه‌داری را آشکار کرد و توانست انتقادی حقیقتاً عام از تمامی‌اصول بنیادی جامعه‌ی بورژوایی به عمل آورد. نگرش تاریخی گورکی بر شناخت اجتناب‌ناپذیری دگرگونی روابط اجتماعی سرمایه‌داری و نشستن روابطی تازه به‌جای آن مبتنی بود. تاریخ‌گرایی گورکی بر خلاف تاریخ‌گرایی نویسندگان رئالیست انتقادی – که در همان حال یکی از ویژگی‌های بنیادی شیوه‌ی خلاق جدید به‌شمار می‌رود- به تجسم شخصیت‌ها و تیپ‌ها موافق حقیقت عینی تاریخ، که به‌طور کلی دستاورد بزرگ هنر رئالیستی بود، محدود نمی‌شد. گورکی که به‌مثابه‌ی متفکر و نویسنده‌ای انقلابی، نظریه‌ی تکامل را نظریه ای ارگانیک می‌دانست. زندگی و درنتیجه تاریخ را در جریان **حرکت بی‌وقفه** مجسم می‌کرد. او نه فقط شکل‌ها و جنبه‌های مشخص حرکت تاریخ را که هم‌عصرانش دیده بودند، بلکه نتایج طبیعی و مستقیم این حرکت را هم که راه را برای پیروزی نهایی زحمت‌کشان هموار می‌کرد، نشان می‌داد. به‌همین‌علت است که **خوش‌بینی تاریخی**، ویژگی بنیادی آثار گورکی و شیوه‌ی خلاق جدید به‌شمار می‌رود، خوش‌بینی‌ای که بر نظرات ذهنی و احساس‌های نویسنده مبتنی نیست بلکه از مشاهده‌ی روند عینی تکامل اجتماعی ناشی می‌شود، خوش‌بینی طراز نوینی که تضادها و جنبه‌های غم‌انگیز زندگی را پرده‌پوشی نمی‌کند، کاری که جزو مختصات اندیشه‌ی بورژوایی لیبرالی است.

خوش‌بینی گورکی با نگرشی ساده و آگاهانه به زندگی مردم، و نادیده نگرفتن تراژدی و درامی مشخص می‌گردد که دایماً از واقعیت اجتماعی سرچشمه می‌گیرند و در آن به اجرا درمی‌آیند. گورکی در ورای مسیر آشفته‌ی رویدادها، تمامی تجلیات گوناگون ستم‌گری، بی‌عدالتی، بدبختی و رنج‌های موجود در زندگی، حرکت بی‌امان علت و معلول را می‌دید که راه را برای انهدام نهایی فلاکت و رنج‌های بشر هموار می‌کنند. همین خوش‌بینی نوعی گورکی و اصول تجسم واقعیت موافق مشی ادبیات رئالیسم سوسیالیستی، خوش‌بینی ماهوی داستان **شکست**[۵۷۶] اثر **فادایف**[۵۷۷]، **تراژدی**

---

[۵۷۶] The Rout

[۵۷۷] Fadeyev

خوش‌بینانه[۵۷۸] اثر **ویشنفسکی** [۵۷۹] و بهترین داستان‌های ادبیات شوروی درباره‌ی جنگ را پدید آورد. همین خوش‌بینی نوع گورکی، به نویسندگان سوسیالیستی در کشورهای سرمایه‌داری شجاعتی بخشیده است که به‌کمک آن می‌توانند وحشت‌های استثمار سرمایه‌داری و بردگی انسان در نظام بورژوایی را مجسم کنند.

چشم‌انداز نوین تاریخی که در آثار گورکی دیده می‌شود، نوع جدیدی از رابطه‌ی **علت و معلولی** را که مختص رئالیسم سوسیالیستی است، از پیش تعیین کرد. مثلاً تصویری را که **توماس مان** در داستان «**بادن بروکس**» از زوال و سقوط خانواده‌ی بورژوایی ترسیم می‌کند در نظر بگیرید. او عمداً سرنوشت شهروندان را با سرنوشت جامعه‌ی بورژوایی به‌طور کلی در جریان تحلیل علت‌های عینی زوال **بادن بروک‌ها** دانست و جنبه‌های اجتماعی این روند را در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داد. او از هم پاشیدگی حرفه و سلسله‌ی **بادن بروک** را با مهارت بی‌کران هنری توصیف کرد ولی تقریباً تمامی‌داستان را به عرصه‌ی روابط خانوادگی و زندگی خصوصی قهرمانانش محدود گردانید.

از سوی‌دیگر، گورکی نیز در داستان «**آرتامانوف‌ها**»[۵۸۰] زوال و سقوط یکی از بزرگ‌ترین خانواده‌های مالکان بنگاه‌های صنعتی را توصیف کرده است. لیکن او ضمن ترسیم سقوط حرفه و تجارت آرتامانوف، یعنی حرفه و تجارت تمامی بورژوازی روسیه و نظام اجتماعی مورد حمایت این بورژوازی، با استناد به تاریخ اجتماعی عصر خود، انبوه عظیمی‌از رویدادهای اجتماعی را در آن‌جا مطرح می‌کند. از هم پاشیدگی آرتامانوف‌ها و رقیق شدن«خون» آن‌ها در نظر گورکی، عامل فرعی است. در نظر گورکی مهم‌ترین عامل، که سرنوشت آنان‌را تعیین می‌کند، عامل **جنبش توده‌ای** است. انقلاب، علت بنیادی سقوط بورژوازی روسیه است و به‌همین‌علت است که سرنوشت **آرتامانوف‌ها**، **بولیچوف‌ها**، **داستیگایف‌ها** و دیگر قشرهای بورژوازی را رقم می‌زند.

---

[۵۷۸]. Optimistic Tragedy

[۵۷۹]. Vishnevsky,s

[۵۸۰]. The Artamonovs

بدین‌سان، در شیوه‌ی خلاق نوین، پژوهش و تفسیر درباره‌ی روابط علت و معلولی مؤثر در جامعه، مستلزم تعیین و تبیین ماهیت اجتماعی آن‌ها است.

گورکی ضمن تحلیل و ترسیم زندگی در جامعه‌ی بورژوایی و تضادهای ذاتی آن، ضرورت تعیین و تعریف نیروهای محرک تکامل اجتماعی را احساس می‌کرد. او برخلاف ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی، که تصوری متافیزیکی از روند تاریخ دارند، سرچشمه‌ی تضادهای آشتی‌ناپذیر طبقاتی را در شرایط مادی زندگی جستجو می‌کرد و توده‌ها را نیروی محرک تکامل اجتماعی می‌دانست. توده‌ها در آثار گورکی به‌مثابه‌ی نیرویی نمایانده شده‌اند که تاریخ را می‌آفریند و تمامی‌ثروت‌های معنوی و مادی را تولید می‌کند. این از ویژگی‌های بسیار مهم رئالیسم سوسیالیستی نیز هست. همین خصوصیت، آثار او را به‌صورت دایره‌المعارف واقعی زندگی توده‌ها درآورده است که در آن توصیفی جامع از زندگی روزانه‌ی آنان توأم با نیازها و محرومیت‌هایشان و هم‌چنین روح قهرمانی و نیروی خلاق‌شان به عمل می‌آورد. چون گورکی، شعور توده‌ها را عامل بزرگی در آفرینش و تکامل فرهنگ دانست. او نشان داد که چگونه سرچشمه‌های معنوی و خلاق، نیرومند و پایان‌ناپذیر توده‌ها در تصاویر غول‌آسای ذهنی که آفریده‌ی قدرت خیال مردم‌اند بازتاب می‌یابد، تصاویری مانند **گیل‌گمش**، **پرومتئوس**، **میکولاسلیا نینوویچ**، **واسیلیسای** عالم، **فاوست** و **تیل اولنشپیگل**. گورکی در سال‌های پیش از انقلاب اکتبر تأکید کرد که فرهنگ آینده بر فرهنگ توده‌ها مبتنی خواهد بود، و در سال‌های پس از انقلاب، با همان پای‌مردی کوشید تا با سازمان‌دهی عملی و تحقق انقلاب فرهنگی، همان فرهنگ آینده را پی‌ریزی کند.

همین شناخت تازه از نقش و مأموریت تاریخی توده‌ها در آثار گورکی، کیفیت ترسیم خصایل افرادی را که از میان توده‌ها برخاسته بودند تعیین می‌کرد، و به‌طور اساسی با تصویری که در آثار گورکی از میان مردم بر می‌خیزند، افرادی بسیار «روشن‌فکر»اند، روشن‌فکر نه به این معنی که «خیلی مطالعه کرده‌اند» و «دارای تحصیلات» هستند، چون این اصطلاح را غالباً با استعداد ذهنی اشتباه می‌کنند، بلکه به این معنی که همین افراد، هنگامی‌که مسأله‌ی پیدا کردن راهی در شرایط پیچیده‌ی زندگی مطرح می‌شود، ذهنی تیزیاب دارند. قهرمانان گورکی در روابطی که با هم و با جامعه

دارند، در کوشش‌شان برای تعیین و پیدا کردن مقام خود در جامعه، همراه ذهن فعال و کنکاش‌گر خود را به کار می‌گیرند. آن‌ها نه فقط درباره‌ی مسایل عشق، مرگ و وجدان، و کاری که در دست دارند، بلکه درباره‌ی زندگی و جامعه نیز می‌اندیشند و می‌کوشند دریابند که در چه جهتی به پیش می‌روند. قهرمانان گورکی، انواع افرادی که او در جریان مسافرت‌ها و سرگردانی‌های طولانی‌اش در روستاها و شهرهای سراسر روسیه دیده است، همواره به‌طور جدی در اندیشه‌ی پیدا کردن راهی برای دگرگون‌سازی هستند. آن‌ها پیوسته در زیر بار استثمار، ظلم و بیداد دست و پا می‌زنند و می‌دانند که زندگی به‌طریقی‌که در روسیه هست ادامه نخواهد یافت. آن‌ها تدریجاً و مطمئناً به این آگاهی می‌رسند که دگرگون کردن نظام موجود، کاری است ضرور و اجتناب‌ناپذیر، و بهترین قهرمانان او از اعتراض خودانگیخته و نفی خودانگیخته‌ی بی‌عدالتی اجتماعی، به سطح عالی اعتراض **آگاهانه** علیه سرمایه‌داری می‌رسند و به صفوف مخالفان جدی نظام بورژوایی می‌پیوندند.

گورکی تشکیل **خودآگاهی توده‌ها** را قبل از هرچیز به‌شکل یک روند، بغرنج و پیچاپیچ مجسم می‌کند، که از شناخت درست موضوع عینی انسان در جامعه‌ی سرمایه‌داری آغاز می‌شود و از غلبه بر توهمات ناشی از نظام موجود، سنت و بیگانگی انسان‌ها از هم‌دیگر می‌گذرد و سرانجام به نتیجه‌ی آزادی درونی از قید ذهنیات مبتنی بر مالکیت خصوصی و خودمداری و ترکیب منافع مشترک توده‌های زحمت‌کش که در راه رهایی از انقیاد سرمایه‌داری پیکار می‌کنند، می‌رسد. اصولاً مهم‌ترین مسأله برای گورکی **مضمون آزادی انسان** از تمام شکل‌های بردگی معنوی و مادی است. علاقه‌ی بی‌کران گورکی به انسان که در نخستین آثارش بیان شد و انسان‌مداری که ویژگی بارز تمامی‌آثار ادبی او است، مستقیماً از ماهیت انقلابی و آزادی‌آور جهان‌نگری او مشتق می‌شود و از آن جدایی‌ناپذیر است. در حالی‌که انسان‌مداری در شعور بورژوایی نتیجه‌ی بیگانگی روزافزون افرد از هم دیگر و بیگانگی افراد از جامعه به‌شمار می‌رفت، انسان‌مداری گورکی منعکس‌کننده‌ی روند غلبه بر شرایطی عینی است که موجد بیگانگی و توهمات وابسته‌اش می‌گردند. گورکی، آزادی و زیبایی انسان– فرمانروای کاینات – را در برابر زندگی رقت‌انگیز انسان در جامعه‌ی سرمایه‌داری قرارداد. انسان برای این‌که **حاکم واقعی** سرنوشت خود شود، باید در راه آزادی پیکار کند.

گورکی انبوه عظیمی‌از شخصیت آفرید که جملگی از راه‌های بسیار متفاوت، بیداری خودآگاهی توده‌ها را منعکس می‌کنند، از قهرمانانی مانند **اسموری**، **کونووالوف** و **گه ووزدی‌یف** که همواره درباره‌ی معنی زندگی می‌اندیشند گرفته تا قهرمانانی که پرچم انقلاب را به دوش کشیده‌اند. انقلابیون آثار گورکی در درجات مختلف خودآگاهی اجتماعی قرار دارند. در کنار **نیلوفنا** که تحت تأثیر غریزه‌ی مادری و احساس عدالت‌خواهی به پذیرفتن آرمان انقلابیون شتافت، فرزندش **پاول** این انقلابی از خودگذشته‌ی طبقه‌ی کارگر و یکی از آن‌هایی را که پیشاهنگ مبارزات بلشویک‌ها بودند، می‌بینیم. در کنار **نیل** که با خواست طبقه‌ی کارگر و ایمان به پیرویی نهایی آن به‌نفع طبقه‌ی استثمارگر حاکم مخالفت می‌کند، شخصیت **کوتوزوف** بلشویک را می‌بینیم، مردی با ذهنی بالغ و شناخت و تجربه‌ای وسیع که مخالفان فکری و سیاسی خود را با تکیه بر قدرت عقایدش درهم می‌کوبد و عبارات پیچیده‌ای را که روشن‌فکران بورژوایی برای حفظ خودشان در برابر اجتناب‌ناپذیری انقلاب به آن‌ها پناه می‌برند، از هم می‌پاشد. گورکی تمامی‌جنبه‌های این شخصیت انقلابی را نه در یک آن، بلکه به‌طور تدریجی آشکار ساخت و هم‌چنان که خودش همگام با گسترش مبارزه‌ی انقلابی با ویژگی‌ها و کیفیات تیپیک انقلابیون آشنا می‌شد، تصویر انقلابیون را نیز وسیع‌تر و ژرف‌تر ترسیم می‌کرد. گورکی به موضوع آفرینش تصاویر متقاعدکننده از آنانی که در خط مقدم جبهه‌ی مبارزه برای آزادی پیکار می‌کردند اهمیتی بی‌کران قائل بود و آنان‌را به‌حق، عالی‌ترین تجلی ظریف‌ترین کیفیات توده‌ها می‌دانست؛ این نیز از ویژگی‌های مهم رئالیسم سوسیالیستی است. رئالیست‌های انتقادی، آرمان‌های خود را در **نظرگاه اخلاقی** خود و فقط به‌ندرت به‌شکل شخصیت‌های مثبت مجسم می‌کردند، تازه در این‌صورت هم، این شخصیت‌ها معمولاً از هرگونه نیرویی بی‌بهره بودند. این گفته درباره‌ی شخصیت **بناسیس** آفریده‌ی بالزاک، **کاراتایف** آفریده‌ی تولستوی، **آلیوشا کارامازوف** و **بابا زوسیما** آفریده‌ی داستایفسکی، و جز این‌ها صدق می‌کند. لیکن در زیبایی‌شناسی گورکی، یعنی در زیبایی‌شناسی رئالیسم طراز نوین، مسأله‌ی آفرینش تصویر یک قهرمان، با چنان نیروی اخلاقی‌یی که به سرشتن خصلت شرکت‌کنندگان در مبارزه‌ی توده‌ها کمک کند، مسأله‌ای بود که در درجه‌ی اول اهمیت قرار داشت.

بزرگ‌ترین دستاورد گورکی تجسم لنین رهبر انقلاب بود، کاری که فقط با کمک شیوه‌ی خلاق نوین ممکن بود و ارزیابی عینی پدیده‌های تاریخی را در ارتباط متقابل واقعی‌شان با زندگی اجتماعی میسر ساخت گورکی لنین را در چشم‌اندازی انقلابی و به‌عنوان فردی خلاق که **جهان را دگرگون می‌کند**، به‌عنوان اندیش‌مندی که قدرت درک و فراست تاریخی بی‌مانندی دارد، به‌عنوان مرد عمل که پیوندی جدایی‌ناپذیر با مردم دارد و می‌تواند کوچک‌ترین حرکت توده‌های مردم را احساس کند، و سرانجام به‌عنوان سیاستمداری ترسیم کرد که می‌داند توده‌ها را دقیقاً چگونه و به کجا رهبری کند.

تجسم مردان و زنانی که از میان مردم بر می‌خاستند در آثار گورکی به دلیل کامل بودن و زنده بودنش، و سرشاری احساس‌ها و عقاید گوناگون آنان، چشم‌گیر است. گورکی استاد تکامل‌یافته‌ی تحلیل روانی است و در بسیاری موارد، سنت‌های تحلیل روانی نوع تولستوی را تکامل بخشید. تحلیل روانی در نظر گورکی، چیزی بیش از یک وسیله‌ی انتقادی، و چیزی بیش از چاقوی کوچک جراحی بود که به شکافتن روح انسان و عیان کردن هر آن‌چه در پس پرده‌ها و روبندها هستند مشغول است، این تحلیل در نظر او وسیله‌ای برای نمایش غنای طبیعت انسان، احساس‌ها و افکار بسیار متنوع انسان درباره‌ی زندگی و جهان نیز به‌شمار می‌رفت. گورکی از تحلیل روانی برای آشکار ساختن قدرت و غنای پنهانی فکر و روح مردمان عادی که در شرایط غیرطبیعی زندگی هیچ‌گونه فرصتی برای نمایاندن آن نداشتند استفاده می‌کرد. گورکی ضمن ترسیم شخصیت‌های مردمی، همواره نه فقط بر ذخایر دست‌نخورده‌ی نیروی اخلاقی، بلکه بر وجود نیروی خلاق بالقوه‌ی آن‌ها نیز تأکید می‌کرد. مردم با پیوندهای محکم برادری و رفاقت، و هدف‌های تدریجاً مشترک‌شده، که شرطی ضرور برای انقلاب است، با هم متحد می‌شوند. او نشان می‌دهد که سرمایه‌داری چگونه **موجب نفاق** بین مردم می‌شود، به این معنی که «شخصیت را جامعه‌گریز می‌کند»، و در همان‌حال عامل همبستگی مردم نیز می‌گردد. این **روحیه‌ی جدید دسته‌جمعی** را که در میان توده‌ها پدید آمده بود فقط یکی از نمایندگان شیوه‌ی خلاق نوین می‌توانست مشاهده و بیان کند. گورکی راه‌های گوناگون تجلی و آشکار شدن نیروی خلاق توده‌ها را نشان می‌دهد – گاهی به‌صورت غلیان خودانگیخته‌ی خشم و شورش، غالباً بی‌هیچ پروا و اندیشه‌ای

از نظام بورژوایی، و دستگاه محتضری که از حقوق و منافع طبقات متمول پاس‌داری می‌کند، گاهی نیز به‌صورت فعالیت غایت‌مند و سازنده، در لحظاتی که مردم به **کار دواطلبانه** و فداکارانه می‌پردازند و خلاقیت نشان می‌دهند. به شعر درآوردن کار- یکی دیگر از ویژگی‌های بزرگ رئالیسم سوسیالیستی – نخستین بار در آثار گورکی دیده شد. گورکی نشان داد که کار کردن و آفریدن، تا چه اندازه طبیعی هستند، و کار خلاق، برای انسان‌های آزاد که یوغ سرمایه‌داری را از گردن خود برانداخته‌اند، چه لذت بی‌کرانه‌ای دارد.

تا زمانی که انسان خود را از قید افکار، عادات و توهماتی که جامعه‌ی سرمایه‌داری بر او تحمیل کرده است نرهاند، نمی‌تواند به آزادی حقیقی برسد. برای گورکی کاملاً مسلم بود که فردگرایی ویژگی اصلی جهان‌نگری بورژوایی است و از وجود یک شکاف بزرگ و تضاد شدید میان انسان و جامعه ناشی می‌شود. او جریان‌هایی را که موجد نظرات وهم‌آلود نسبت به زندگی در شعور مردمی‌می‌شوند که خود را هم‌چون افرادی بیگانه با دنیای عینی- دنیایی که در نظر فرد خودمدار هم‌چون شبکه‌ی درهم بافته‌ای است از اسرار ناگشودنی و نیروهای دشمن‌کام- می‌دانند، به‌طرزی نافذ مورد برسی قرار داد. گورکی دو اثر بی‌نهایت مهم خود یعنی «**زندگی تیره**»[۵۸۱] و «**درباره‌ی سوسک‌ها**»[۵۸۲] را به مسأله‌ی مسأله‌ی بیگانگی اختصاص داد. نابه‌هنجاری‌های وهم‌آلود فکری، که قهرمانان این داستان‌ها گرفتار آنند – **کنستانتین میرونوف** که پس از یک بحران شدید روحی به حالت عادی زندگی بی‌فرهنگانه و پول‌اندوزانه‌ی خود بر می‌گردد، و پلاتون یریومین که «روی پا ایستاده» می‌میرد- نتیجه‌ی مستقیم نظام نابه‌هنجار و غیرعادی جامعه هستند.

توهمات و تصورات نادرست قهرمانان درباره‌ی جهان، زندگی و دیگر مردمان، نتیجه‌ی برکناری آنان از رویدادهای محیط و شیفتگی کامل‌شان به دنیای خصوصی خویش است. گورکی ماهیت اجتماعی این پدیده را در داستان «**کلیم**

---

[۵۸۱] .Blue Life

[۵۸۲] .On Cockroaches

سامگین»[۵۸۳] که به تجسم و انتقاد عام از بارزترین جنبه‌های ذهنیات بورژوایی اختصاص دارد، به‌طرزی جامع تحلیل کرده است.

گورکی در این آخرین داستان خود یک دوره‌ی کامل، بغرنج و پرحادثه‌ی تاریخ را که از سال‌های منتهی به نخستین انقلاب روسیه آغاز می‌شود و به رویدادهای فوریه‌ی ۱۹۱۷منتهی می‌گردد مجسم کرده است، دوره‌ای که سال‌های ارتجاع و اوج‌گیری جنبش انقلابی را در بر می‌گیرد و با زوال ایده‌ئولوژیک استبداد و از هم پاشیدگی رؤیاهای دموکراسی بورژوایی روسیه مشخص می‌شود، دوره‌ای که سرشار است از پیکارهای سهمگین طبقاتی، اعتصاب‌های خشونت‌آمیز، به آتش کشیده شدن املاک زمین‌داران، درو کردن بی‌رحمانه‌ی تظاهرکنندگان در **میدان قصر** پایتخت امپراتوری که در تاریخ با عنوان **یکشنبه‌ی خونین** معروف شده است، ماجراجویی سوسیال‌رولوسیونرها، تحریک‌ها و فتنه‌انگیزی‌های پلیس مخفی تزاری، تهییج‌های پای‌مردانه و فداکارانه‌ی بلشویک‌ها در کارخانه‌ها و کارگاه‌ها،دوره‌ی هیجان و تردید ایده‌ئولوژیک روشن‌فکران، و تقسیم آن‌ها به دو صف موافق و مخالف سیاسی.

گورکی هیچ‌یک از جزییات اوضاع اجتماعی را از نظر نمی‌انداخت. از تمامی گروه‌ها و اقشار در آثار او می‌توان عنصری دید: بازرگانان و بوروکرات‌ها، نارودنیک‌ها و مارکسیست‌ها، دانشجویان و جستجویشان برای دست یافتن به ارزش‌های درست، گمراهی‌های هنر منحط، مبارزه‌ی انقلابی و پریشان‌اندیشی‌های فرقه‌گرایانه‌ی روشن‌فکران که انقلاب را نفی می‌کنند، فعالیت‌های عوامل پلیس مخفی و غیره‌وغیره. کمال تجسم محیط اجتماعی در آثار گورکی به او این امکان را داد تا حیات فکری و معنوی جامعه‌ی روسیه را در آستانه‌ی انقلاب، به‌طرزی جامع جلوه‌گر سازد. آهنگ انقلاب هر دم اوج می‌گرفت، و در تمام عرصه‌های روابط اجتماعی نیز احساس می‌شد. شعاع‌های نور خیره‌کننده‌ی آن، به پنهان‌ترین زوایای زندگی و شعور بورژوایی– تمام کوشش‌های مؤثری که برای به تعویق انداختن لحظه‌ی فرا رسیدن حقیقت در قلمرو و ارزش‌های معنوی توسط بورژوازی و نوادگانش صورت می‌گرفت– دموکرات‌های ناپخته، لیبرال‌های بزدل، نیچه‌گرایان نورسیده، پیامبران **زیبایی‌محض** و **هنر برای‌هنر**، سرمایه‌داران

---

[۵۸۳]. Klim Samgin

پرتلاش و اندیش‌مندان شهرستانی، همگی برای کنکاش در دگرگونی‌ناپذیری نظام موجود تلاش می‌کردند، روشنی افکند و ارزش واقعی آن‌ها را نشان داد.

حقایق ساده، به‌طور دربست پذیرفته و از مضمون اصلی تهی می‌شدند، به‌صورت کلاف سردرگم کلمات، مفاهیم و عبارات دشوار بیان می‌گردیدند: توده‌ها را باید از آن‌جهت دوست داشت که پیروان خدا هستند، ولی هنوز برای آزادی آمادگی ندارند و نیازمند راهنمایی و حمایت‌اند؛ انقلاب، ضرورت دارد ولی توده‌ها آن‌چنان نادان هستند که نمی‌شود به آن‌ها اطمینان کرد و اجرای آن‌را به ایشان سپرد؛ مردم با یک‌دیگر بیگانه‌اند و این یکی از قوانین ابدی و تغییرناپذیر زندگی است، و غیره‌وغیره. این‌گونه عقاید نادرست، که فاسدکننده‌ی مغز و روح هستند، جزیی از وجود کلیم سامگین و دیگر افراد همانند او می‌شدند و او دیگر نمی‌توانست حقیقت را از دروغ، یا نیکی را از بدی باز شناسد. ارزش‌های معنوی و اخلاقی در ذهن او درهم ریخته و بی‌ارزش شده بودند، در حالی‌که حدس می‌زد در زیر این «مجموعه‌ی عبارات» که مردم خودشان را در لای آن پنهان می‌کنند، در زیر تمامی‌دروغ‌هایی که اساس روابط انسان‌ها، عشق، خانواده و دوستی را تشکیل می‌دهند، ترس از حقیقتی که نزدیک می‌شد، یعنی ترس از قیام توده‌ها و انقلاب نهفته است، با وجود این، **کلیم سامگین** می‌کوشید این لحظه‌ی سرنوشت‌ساز را خاموش کند زیرا او دشمن چنین لحظه‌ای است. کلیم و افرادی مانند او نمی‌توانند چشم‌اندازهای تاریخی و شرایط حاصل از حالت تکامل انقلابی را درست ارزیابی کنند. آن‌ها که خود را از نیازهای واقعی مردم کنار کشیده‌اند و فقط به خودشان توجه دارند، با آغوش باز آماده‌ی پذیرش هرگونه افکار وهم‌آلود هستند، افکاری که در یک مورد مشترک‌اند – **جملگی خصلتی تدافعی و ضدانقلابی** دارند.

حقیقت تاریخی و مجموع روابط واقعی را فقط به‌کمک شعور انقلابی و شعور توده‌ها می‌توان دریافت. دهقانان و انقلابیون، کارگران و روشن‌فکران مترقی، با چشمان خود را از روبه‌رو به حقیقت زمانه می‌نگرند. انسان در جریان مبارزه‌ی انقلابی، و درمبارزه با بورژوازی و تزاریسم، به شناخت گرایش‌های تاریخ و تکامل اجتماعی نایل می‌آید، و با **بازآفرینی و دگرگون کردن جهان**، بر نیروی اجتماعی سیاسی بیگانه‌شده‌ی خود غلبه می‌کند. **کوتوزوف** به‌خوبی به

آن‌چه در زندگی جریان دارد و این‌که مبارزه‌ی موجود میان طبقه‌ی کارگر و بورژوازی، به کجا خواهد انجامید، آگاهی دارد. همین، عامل قدرت و تضمین پیروزی او است.

گورکی اصول اخلاقی جامعه‌ی بورژوایی را نیز وسیعاً به انتقاد گرفت. هنر او، که تجلیل از آزادی انسان است، هنری است اساساً بشردوستانه. انسان‌گرایی گورکی که با انسان‌گرایی انعکاسی بسیاری از رئالیست‌های انتقادی و به‌ویژه تولستوی فرق دارد، یک انسان‌گرایی فعال است. این انسان‌گرایی، نقطه‌ی اوج سنت‌های انسان‌گرایی در ادبیات روسیه است که از دوره‌ی **پوشکین** آغاز می‌شود، زیرا همو بود که انسان‌گرایی را با مبارزه در راه آزادی پیوند زد. اصل بنیادی انسان‌گرایی گورکی عبارت‌است از فعالیت در جهت رفاه انسان‌ها، فعالیت برای کمک به انسان‌ها در جریان کارهایشان، فعالیت برای نابود کردن نهادهای غیرعادلانه‌ی اجتماعی و **آزاد کردن انسان از هر رنجی**. گورکی همواره **منافع واقعی** انسان‌ها را به‌مثابه‌ی نقطه‌ی عزیمت خود برمی‌گزید و انسان‌گرایی او نیز از همین‌جا نیرو می‌گیرد. این انسان‌گرایی **نوع خاص اصل حماسی** آثار او را تعیین می‌کند.

گورکی، نه‌فقط به‌اتکای تمایل‌اش به آفرینش آثاری با دامنه‌ی گسترده، یا حتی از این‌جهت که مضمون بنیادی آثارش دگرگونی کیفی جامعه‌ی بورژوایی و رشد خودآگاهی اجتماعی مردم است، بلکه مخصوصاً از این‌جهت در زمره‌ی نویسندگان حماسی به‌شمار می‌آید که عشقی عظیم به دنیای طبیعی و به زیبایی نسج ملموس زندگی داشت. تخته‌رنگ نقاشی او، از رنگ‌های پرمایه و غلیظ انباشته است. نثر او سرشار از جزییات رسانا و بی‌نهایت چشم‌گیر و معتبر است. ولی با وجود این عشق به نسج مشخص و طبیعی واقعیت، و تجسم همه‌جانبه‌ی نیروهای اجتماعی مؤثر در جامعه، هیچ‌گاه شخصیت انسان را از نظر نمی‌اندازد، هیچ‌گاه در داستان غرق نمی‌شود و یک رشته‌ی مشخص تغزلی در تمام آثارش به‌چشم می‌خورد. یکی از ویژگی‌های بنیادی آثار گورکی درهم آمیختن عنصر تغزلی و عنصر حماسی برای ایجاد یک کل ترکیبی است. همین‌ترکیب دو عنصر بسیار متفاوت در زندگینامه‌ی سه‌جلدی‌اش به او این امکان را می‌دهد تا انواع گوناگون مردم و تصویری پیچیده و جامع از زندگی ارائه دهد، تضاد میان نیروهای گوناگون اجتماعی را آشکار سازد و در همان حال **قهرمانی تغزلی با پیکری معنوی و غول‌آسا** بیافریند.

گورکی توانست تمام نیروهای گوناگون اجتماعی را که در جامعه‌ی عصراو فعالیت و پیکار می‌کردند مشاهده کند و از هم تشخیص دهد، و آتیه‌ی مبارزه‌ی آنان را پیش‌بینی کند. شیوه‌ی خلاق نوین که در آثار گورکی پای به این جهان گذاشت، عملاً فرصت‌هایی بی‌پایان برای تجسم ترکیبی تضادهای زندگی و روندهای بغرنج دنیای فکر انسان فراهم آورد. گورکی همواره ترسیم همه‌جانبه‌ی افکار، احساس‌ها و آرمان‌های انسان را بزرگ‌ترین وظیفه‌ی ادبیات می‌دانست. نویسنده می‌تواند در پرتو شیوه‌ی خلاق نوین به مشاهده‌ی رابطه‌ی میان فرد و جامعه و نشان دادن تمام تجلیات شخصیت انسان به‌طور کلی بپردازد. شیوه‌ی نوین که بر کاوش در رابطه‌ی میان انسان و جامعه مبتنی است نویسنده را به آفرینش حماسه‌ی جامعه‌ی نوین، شناخت و پژوهش درباره‌ی روندهای مؤثر در جامعه‌ی جدید، مبارزه‌ی آن با نیروهای کهنه و تأیید روابط اجتماعی سوسیالیستی، توانا می‌سازد. مبتکر رئالیسم سوسیالیستی، شیوه‌ی جدید را فقط با تکیه بر **نوشته‌های** پرمایه‌ی خودش تکامل نداد. او با استفاده از تجربه‌ی ادبیات جوان شوروی، کمک بزرگی به پی‌ریزی اصول رئالیسم سوسیالیستی کرد. شیوه‌ی نوین او، تجسم دگرگونی‌ها و تحولات غول‌آسای جهان در سال‌های پس از جنگ اول جهانی را در ادبیات امکان‌پذیر ساخته است.



رئالیسم در عصر حاضر

هر دگرگونی سترگ در شکل و مضمون ادبیات، مشروط به دگرگونی عظیمی‌در زندگی اجتماعی است. در سده‌ی بیستم، جریان تکامل تاریخی، ادبیات رئالیستی را، صرفنظر از ماهیت و سرچشمه‌های طبقاتی‌اش، پیوسته زیر فشار گذارده است تا به جستجوی راه‌هایی برای تجسم ترکیبی زندگی زمانه‌ی ما یعنی شناخت و ارائه **مضمون تاریخی** آن بپردازد.

انقلاب اکتبر روسیه، این دگرگونی سترگ روزگار ما، نظام کهن مبتنی بر مالکیت خصوصی را برافکند و چشم‌اندازهایی نو در برابر گشود تا به‌سوی نظام نوین اجتماعی گام بردارند. این، نقطه‌ی عطفی بزرگ و سرآغاز گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم بود، و دشواری‌های عظیم، مبارزه‌ی شدید طبقاتی و یورش درنگ‌ناپذیر طبقات متمول به توده‌هایی را که در جهت اقدام آگاهانه‌ی تاریخی به پا خاسته بودند، در پی داشت.

ناسالم بودن نظام سرمایه‌داری، هم‌چون روز، برای رئالیسم روشن شد و به‌صورت واقعیت بنیادی تکامل تاریخی در عصر ما جلوه کرد. بعضی از نویسندگان توانستند تمامی‌مضمون این واقعیت را دریابند و آشکارا به‌سوی عقاید انقلابی کشیده شدند. اما بسیاری از نویسندگان بزرگ رئالیست انتقادی فقط پس از پیمودن یک دوره‌ی طولانی و غالباً دشوار برای ارزیابی دوباره‌ی نظرات تثبیت‌شده، توانستند حقیقت را دریابند. مسأله‌ی وجود تاریخی سرمایه‌داری، ماهیت تحولات اجتماعی، سمت حرکت تاریخ، مقام انسان در دنیای متحول و سرنوشت او در جامعه‌ای که **دستخوش دگرگونی‌های انقلابی** است، طبعاً در ادبیات و هنر به نقطه‌ی توجه اصلی تبدیل شد و خواسته و ناخواسته، در آثار هنرمندان و نویسندگان پیرو گرایش‌های گوناگون بازتاب یافت. ادبیات و دیگر شکل‌های ایده‌ئولوژی اجتماعی، نیاز به درک ترکیبی تاریخ متحول را پذیرفتند. به‌همین‌علت است که اندیشه‌ی اجتماعی بورژوائی کوشید مفهومی‌عام از زندگی بیافریند تا «رمز» روابط انسان‌ها در جهان معاصر (گرچه این رمز سال‌ها پیش به‌دست مارکسیست‌ها کشف شده بود) و ماهیت روابط انسان و پدیده‌های طبیعی را تبیین کند.

چشم‌گیرترین وجه مشترک نظریه‌های فلسفی معاصر، با همه‌ی تفاوت‌های بنیادی‌شان، بی‌تردید، کشش آن‌ها به‌سوی ترکیب است. **فرویدیسم**، مفهوم عامی از فرهنگ ارائه داد که در آن همه‌ی عناصر و پدیده‌ها از انگیزه‌های جنسی ناشی می‌شوند. **فرویدیست‌ها** در فلسفه‌ی فرهنگی خود کوشیده‌اند انگیزه‌های رفتار انسان و ماهیت ستیزه‌های اجتماعی را بر اساس عوامل بنیادی زیست‌شناختی تبیین کنند و نظامی برای مهار کردن رفتار فردی و اجتماعی انسان بیافرینند. گرایش به تفسیر ترکیبی جهان، حتی در نظرات نئورئالیستی‌های مکتب کیهان‌شناختی بریتانیا و آمریکا، بخصوص در فلسفه‌ی فعل‌گرایانه‌ی **وایت‌هد**[۵۸٤] متجلی است. در این فلسفه، زندگی و هر آن‌چه در اوست هم‌چون روندی یگانه پنداشته می‌شود که در آن، جزء، بخشی از کل و در همان حال، فشرده‌ای از کل است. وایت‌هد بر پایه‌ی همین نگرش به پدیده‌ها، نظریه‌ای آفریده است که خودش آنرا الگوی فلسفی جامع و همه‌جانبه‌ی جهان، تاریخ، جامعه‌شناسی، اخلاقیات و زیبایی‌شناسی می‌داند، که همگی در تحلیل نهایی به خدا متکی‌اند؛ و نیز بر همین اساس،نه

---

[۵۸٤] .Whitehead

فقط پدیده‌های طبیعی علمی و «همه‌فیزیکی» بلکه مسائل سیاست کاربردی را نیز تفسیر می‌کند. وایت‌هد تاریخ را «ماجرای عقیده» یعنی جریان دگرگون‌شنونده‌ای از تصورات انسان درباره‌ی جهان، اجتماع و خدا می‌داند، که تاریخ را دگرگون می‌کند و به حرکت درمی‌آورد. او معتقد بود که شالوده‌ی پیش‌رفت تاریخ را نه عوامل مادی بلکه عقاید گوناگون تشکیل می‌دهند و در این راه کوشید مجموعه‌ی مفاهیمی‌را پی‌ریزی کند که بهتر از مجموعه‌ی مفاهیمی که در سده‌ی نوزدهم تدوین شده بود با عصر ما تناسب داشته باشد. وایت‌هد دریافته بود که تا وقتی عقاید جدید در جامعه‌ی کهنه راه نیابد و تا وقتی این جامعه شیوه‌های کهنه‌ی توده‌ها را تغییر ندهد، دیر یا زود هیجانات، آرزوهای و احساس‌های توده‌ها به جوش و خروش درمی‌آید و احتمالاً به انقلاب سوسیالیستی منجر می‌شود. خود وایت‌هد از پشتیبانان تکامل‌گرایی لیبرالی در سیاست بود و می‌گفت بهتر است ضروری‌ترین نیازهای توده‌ها را برآوریم و نظم کنونی را از پایه دگرگون نکنیم.

نئوتومیسم، یکی دیگر از جنبش‌های فلسفی است که ادعای عام بودن دارد و محافظه‌کار به‌معنی اصلی کلمه است. نئوتومیست‌ها مدعی‌اند که خدا جوهر و محیط مطلق جهان و زندگی ابدی است و هر موجودی فانی نیز در ذات خداوند می‌گنجد. اینان بر خلاف اعتقاد اعلام شده‌شان به اراده‌ی آزاد، آن را انکار می‌کنند، چون بنا بر تئوری ایشان، انسان مانند هر موجود دیگر وابسته‌ی اراده‌ی الهی است.

نئوتومیست‌ها نظریه‌ی تاریخ را به‌عنوان حرکت بی‌معنی، نابسامان و بی‌هدف نیروهای ناهمگن و رود مهارناپذیر حوادث را آن‌چنان‌که **تئودور لسینگ**[۵۸۵] نویسنده‌ی کتاب «**تاریخ به‌مثابه‌ی تفسیر امور بی‌معنی**»[۵۸۶] که هیجان بزرگی در سال‌های ۱۹۲۰–۲۹ پدید آورد، و دیگر نمایندگان «فلسفه‌ی زندگی» که علیت و وابستگی متقابل پدیده‌های تاریخ را انکار می‌کنند، نمی‌پذیرند. برعکس، نئوتومیست‌ها معتقدند که خداوند تاریخ را در جهت یک هدف، هدایت و ترکیب

---

[۵۸۵]. Theodor Lessing

[۵۸۶]. Geschichte als Sinngebung des Sinniosen

و سازمان‌دهی می‌کند و این هدف که شناختنش از راه ایمان و وحی امکان‌پذیر است، هیچ رابطه‌ای با آرمان اجتماعی اندیشه‌ی انقلابی سوسیالیستی ندارد.

گرایش به شناخت ترکیبی واقعیت، تأثیری گاه ثمربخش و گاه ویران‌گر در شکل هنر و ادبیات داشت و تا اندازه‌ای به از میان رفتن مرزهای میان هنرهای مختلف کمک کرد. این پدیده از چند عامل متفاوت، از جمله پیدایش سینما که شیوه‌های هنری‌اش به تئاتر نزدیک است و از گفتار، موسیقی، رنگ و تصاویر بصری و طرح‌های نقاشی و قصه سود می‌جوید، متأثر بوده است.

ماهیت ترکیبی سینما که اکنون در سراسر جهان پذیرفته شده است، از همان اوایل توسط برخی از بزرگ‌ترین شارحان و نمایندگان آن شناخته شد. **آلکساندر داوژنکو**[۵۸۷] کارگردان پرتوان شوروی، پس از پیدایش فیلم رنگی، نوشت: «امتیازهای بی‌شمار فیلم رنگی بر فیلم سیاه‌وسفید از آن جهت روشن و بی‌چون‌وچرا است که چشم‌اندازهای تکامل فیلم رنگی را حدی نیست. اگر سینما را پیش از پیدایش فیلم رنگی، هر ترکیبی می‌نامیدیم، اکنون که با وسایل جدید بیان و نمایش از جمله امکانات گسترده‌ی هنر نقاشی مجهز شده است، این تعریف به‌طور کامل مصداق پیدا می‌کند.»[۵۸۸]

ویژگی‌های مختص سینما، مانند حرکت پویای شیء یا موضوع در زمان و مکان، پس و پیش‌سازی آزادانه‌ی رویدادها و این‌که هیچ الزامی برای رعایت توالی دقیق تاریخی و تغییر پیدرپی زاویه‌ی دید و مسافت وجود ندارد، امکانات تقابل رویدادهای ضمنی و دسته‌بندی واقعیات در جریان پیوند فیلم، تأثیری قابل توجه بر نثر معاصر داشته است.

میان دیگر شاخه‌های هنر، مثلاً شعر و نثر، تأثیرگذاری متقابل قابل توجهی تحقق یافته است. **آندره بلی** در اواخر سده‌ی گذشته و اوایل سده‌ی کنونی، تدریجاً به ادغام شیوه‌های نظم و نثر پرداخت. در نثر او ریشه‌های نیرومند شعری

---

۵۸۷. Alexander Dovzhenko

۵۸۸. A. Dovznehko, "The Colour" The Art of Cinema, Moscow, ۱۹٤۸, Nos. ۲-۳ P. ٦ (in Russ).

یعنی عنصری دیده می‌شود که نیروی رسانندگی بیش‌تری به نوشته‌هایش می‌دهد و نظم، تجانس و سازمان‌بندی درونی این دوره را بر اساس الگوی شعر به نثر می‌بخشد و آن‌را نیز از استقلال و کمال عاطفی شعر برخوردار می‌کند. تأثیر شعر در آثار بسیاری از نویسندگان جدید، آشکارا دیده می‌شود. برخی از آنان مانند **شون اوکیسی**[٥٨٩] ، ویژگی‌های نظم و نثر را در هم می‌آمیزد و سبکی نومایه، گیرا و رساننده می‌آفرینند که از لحاظ تبدیل قوافی، تجانس حروف، قافیه‌بندی و هم‌صدایی درونی وزن‌ها در عبارات تغزلی یا سنگین، بسیار سرشار است، و از غزل منثور نیز گاه‌گاهی به‌عنوان نمایش نقاط برجسته‌ی عاطفی استفاده می‌شود. نثر نیز به نوبه‌ی خود با نیروی هرچه تمام‌تر، دست‌اندرکار حمله به شعر بوده است. بسیاری از شاعران دریافته‌اند که شکل‌ها و بحرهای کلاسیک برای رساندن آهنگ زندگی جدید کافی نیستند و به‌همین‌جهت به نظم نثرگونه یا نثر مسجع پناه برده‌اند.

این گفته درباره‌ی بسیاری از شعرای انقلابی مانند **گاستف**[٥٩٠]، **برتولت برشت**[٥٩١]، **پل الوار**، **پابلو نرودا**، **ناظم حکمت**[٥٩٢]، **مژه‌لای‌تیس**[٥٩٣] صدق می‌کند.

نثر مسجع جدید تا اندازه‌ای تحت تأثیر سنت‌های **والت ویتمن**[٥٩٤]، تدریجاً توسط شاعران انگلیسی و آمریکایی، از **لی ماسترز**[٥٩٥]، در سال‌های ١٩٢٠-٢٩ و **اودن**[٥٩٦]، **سسیل دی لویس**[٥٩٧]، **کارل زوندبرگ**[٥٩٨]، **آرکیبالد مک‌لایش**[٥٩٩]،

٥٨٩.SeanOCasey
٥٩٠.Gastev
٥٩١.Berthold Brecht
٥٩٢.Nazim Hikmet
٥٩٣.Miezelaitis
٥٩٤.Walt Whitman
٥٩٥.Lee Masters
٥٩٦.W. H. Auden
٥٩٧.Cecil Day- Lewis
٥٩٨.Carl Sundburg
٥٩٩.Archibald Macleish

گرفته تا نسل شاعران جوان از جمله **آلن گینسبرگ**[۶۰۰]، پذیرفته و به کار گرفته شده است. شعر فرانسه، مستقلاً ولی در همان مسیر تکامل یافت و نمایندگان امروزی‌اش عبارتند از **ژان کای‌رول**[۶۰۱]، و **سن‌ژون پرس**[۶۰۲].

جریان مسلط در نثر مسجع عبارت است از کنار گذاشتن عروض و قافیه و به کار بستن زبانی که ظاهراً (و فقط ظاهراً) شبیه نثر است. بحرهای شعری نیز به‌عنوان عامل پیونددهنده، جای خود را به آهنگ ملودیک می‌دهند. لیکن، تخیل در نثر مسجع هم‌چنان شعرگونه مانده است و به‌هیچ‌وجه مانند نثر داستانی در جزئیات وارد نشده است. این شکل، کاملا زنده و ماندنی است زیرا به نویسنده یا شاعر امکان می‌دهد که شعرش را بر توالی تداعی‌ها مبتنی سازد و تصور شعری را به شیوه‌ای کاملاً منطقی بسط دهد. برای تکامل مضامین حماسی تغزلی نیزامکانات گسترده‌ای فراهم می‌آورد.

با این‌که تأثیر متقابل نظم و نثر در یک‌دیگر نتوانسته است از هر جهت در ساخت تخیل هنری تأثیر کند، عکس قضیه درباره‌ی کوشش‌هایی که برای پیوند دادن هنرها با شیوه‌های گوناگون بیان مانند پیکرتراشی و نقاشی صورت گرفته است صدق می‌کند. بسیاری از نقاشان ضمن کوشش برای دست یافتن به بازنمایی ترکیبی جهان، به ترکیبی از شیوه‌ها و سبک‌های این هنرهای بسیار متفاوت متوسل شده‌اند. **سزان**[۶۰۳]، که همواره در اندیشه‌ی رابطه‌ی میان حجم و فضا در نقاشی بود، نظریه‌ی نمایاندن طبیعت با استفاده از شکل‌های استوانه، کره و مخروط، یعنی با استفاده از شکل‌های سه‌بعدی هندسی را تکمیل کرد و معتقد بود که به این‌طریق می‌توان ژرفای مادی طبیعت را بی‌کم‌وکاست، نمایان ساخت. او فقط توانست نخستین گام‌ها را در این راه بردارد، ولی عقایدش زمینه‌ای آماده یافتند و هنرمندان دیگر، به‌ویژه کوبیست‌ها یعنی **گری**[۶۰۴]، **براک**[۶۰۵]، و مخصوصاً **پیکاسو**[۶۰۶]، آن‌ها را دنبال کردند و بر غنایشان افزودند.

---

[۶۰۰] Allen Ginsberg.

[۶۰۱] Jean Cayrol.

[۶۰۲] Sain John Perse.

[۶۰۳] Cezanne.

[۶۰۴] Gris.

[۶۰۵] Braque.

اینان که علاقه‌ای به پی‌آمد کارشان نداشتند، جهان را به عناصر هندسی تقسیم کردند و کوشیدند حجم این عناصر را بنمایانند و همه‌ی وجوه و اضلاع مدل را یک‌جا ترسیم کنند و در یک زمان از هر زاویه‌ای به بیننده نشان دهند. اساساً پیکاسو می‌کوشید کار یک پیکرتراش را انجام دهد. او تابلوهایی کشید که در آن‌ها نسبت‌های طبیعب اشیاء به هم خورده است، همه‌ی اضلاع و سطوح آن‌ها بر هم منطبق شده‌اند یا هم‌دیگر را با زاویه‌های گوناگون قطع کرده‌اند.

نقاشی‌های پیکاسو، مانند نقاشی‌های دیگر کوبیس‌ها، شکل ظاهر واقعی اشیاء را طوری دیگر و تحریف‌شده نشان می‌دادند. هنر بورژوایی سده‌ی بیستم، در تحریف واقعیت، از این هم جلوتر رفته است و واقعیت را، نه به‌شکلی که واقعاً دیده می‌شود یعنی: نه به‌شکل مادی، بلکه به‌شکل تجریدات گوناگون بازنمایی می‌کند. این ادراک و بازنمایی جهان و تکامل زندگی، از ویژگی‌های بارز شعور بورژوایی معاصر شده است، شعوری که می‌کوشد هم بر کل واقعیت احاطه یابد و هم آن‌را به عناصر مشخص انتزاعی تجزیه کند. این دگرگونی را می‌توان مثلاًدر فلسفه‌ی پدیدارشناسی **هاسرل** دید که در آن، جهان به‌مثابه‌ی مجموعه‌ای از جسم‌هایی آرمانی نشان داده می‌شود که هر کدامشان را می‌توان به‌مدد تحلیل منطقی، تعریف و تعیین کرد. هواداران «تکامل خلاق» به‌ویژه **برگسون**[۶۰۷]، معتقد بودند که ادراک منطقی(غیرشهودی) که ماهیتاً تحلیلی است، جریان رویدادها را به مفاهیمی جداگانه تقسیم می‌کند و جوهر اشیاء را به نمادهای مختلف تبدیل می‌کند. عقاید برگسون راه را برای نفوذ تجرید در هنر هموار کرد. برگسون می‌گفت اندیشه‌ی منطقی می‌تواند پدیده‌ای را از ماهیت عینی‌اش جدا کند و آن‌را به‌عنوان پدیده‌ای مجرد بررسی کند. نمونه‌ی این کار، فیلم است که با توالی تصاویر ثابت، تصور حرکت را در برابر دیدگان انسان ایجاد می‌کند. برگسون در کتاب «تکامل خلاق»[۶۰۸] می‌نویسد برای بازآفرینی حرکت دنیای مکتوم در آن باید «از همه‌ی حرکات مختص شکل‌ها یک حرکت غیرشخصی مجرد و ساده، یعنی **حرکت** به‌طورکلی را تجرید کنیم و به‌عبارت دیگر: ما فیلم را در آپارات می‌گذاریم و فردیت هر حرکت ویژه را با ترکیب این حرکت بی‌نام با گرایش‌های فردی خودمان پیوند می‌دهیم. چنین است **اصل**

---

[۶۰۶]. Picasso

[۶۰۷]. Bergson

[۶۰۸]. Creative Evolution

بنیانی پروژکتور[۶۰۹] » برگسون با آوردن مفاهیمی‌چون «غیرشخصی»، «تجریدی» و «حرکت به‌طور کلی»، این امکان را برای هنر به وجود آورد که نه پدیده‌های واقعی، بلکه **رمزهای** این پدیده‌های را منتقل کند. اما فیلم، حرکت غیرشخصی و تجریدی را از مجموعه‌ی تصاویر ثابت «استخراج» نمی‌کند بلکه این تصاویر را با هم می‌آمیزد و از طریق حرکت، یعنی از طریق یک روند زنده، رابطه‌ی علت و معلولی زنده‌ای میان آن‌ها ایجاد می‌کند...

ولی گرایش به تجسم همه‌جانبه‌ی جهان که در سده‌ی بیستم از نیرویی بس عظیم برخوردار است، به پیدایش تلفیق تازه‌ای در هنرها نیانجامید و نمی‌توانست بیانجامد چون تکامل هنر در عصر ما شالوده‌ی اجتماعی هماهنگی ندارد. تنها چیزی که می‌توان گفت این است که در بعضی از هنرها تمایلی روزافزون به بازنمایی ترکیبی واقعیت پدید آمده است. ولی هم‌چنان که به‌گفته‌ی **آراگون**، هنر انقلابی «دنیای واقعی» را شالوده‌ی ترکیب هنری زندگی قرار می‌دهد، هنر بورژوایی کوشش‌هایش را برای دست یافتن به تجسم ترکیبی زندگی بر شالوده‌ی شعور بیگانه‌شده‌ی فردی بنیان می‌نهد. به همین‌علت همه‌ی کوشش‌های اندیشه‌ی اجتماعی و هنر بورژوایی برای دست یافتن به تجسم ترکیبی روزگار معاصر، فقط به‌گونه‌ای شبه‌ترکیب انجامید.

مثلاً فلسفه‌ی **فروید** درباره‌ی فرهنگ، با ادعاهایش دایر بر عام بودن و تبیین همه‌جانبه‌ی واقعیات تاریخ و جامعه‌شناسی، بر پایه‌ی تصوری بی‌نهایت غیرتاریخی از انسان به‌عنوان موجودی دگرگونی‌ناپذیر و غیرقابل دگرگونی بیولوژیک که گویا غرایز، تمایلات جسمانی، شهوات و نژندی‌هایش تعیین‌کننده‌ی کل روند تاریخ، ویژگی‌های عمده‌ی تمدن جدید و ماهیت ستیزهای اجتماعی معاصرند، مبتنی است. فرویدیسم، فقط از تبیین عصر ما، ماهیت تضادهای آن یا مفهوم و مضمون دگرگونی‌های مشهود در جریان ترقی اجتماعی عاجز نیست: بلکه عمداً تنوع واقعی زندگی انسان را به جهان‌نگری محدود و بی‌دامنه‌ی فرد، یعنی موجودی تنزل می‌دهد که همواره در هراس است و انگیزه‌های خشونت‌آمیز می‌توانند به حرکتش درآوردند، شهوات و غرایز حیوانی و عواطف تیره‌اش را قید و مانعی نیست و خودش برده‌ی روحیه‌ای مالکیت‌طلب و خویشتن‌مدار است.

---

[۶۰۹].Henri Bergson, Creative Evolution, London, ۱۹۱۳, P. ۳۲۲.

نئورئالیسم، فلسفه‌ای معتبر که سخت به علوم طبیعی و ریاضیات تکیه دارد، به‌اتکای عینیت ظاهری‌اش، شهرت فراوانی در غرب به‌دست آورد. با این‌حال، تبیین این فلسفه از پدیده‌های جهان مادی، بر همانندانگاری موضوع واقعیت یعنی تصور تجریدی آن با ادراک فردی‌اش مبتنی بود. نئورئالیست‌ها، اساساً در حال برگشت به‌سوی برخی از مفاهیم ایده‌آلیستی **فلسفه‌ی طبیعی** بودند.

هرچند وایت‌هد اصرار داشت که طبیعت را هم‌چون روندی پیوسته و ناگسسته از لحاظ استمرار در نظر می‌گیرد، ولی نتوانست اشیاء را در حالت وحدت جمعی‌شان دریابد، چون ذرات ادراک حسی خود را به سراسر کائنات بسط می‌داد و آن‌را به رویدادهای جدا از هم تقسیم می‌کرد و به این‌طریق، وحدت جمعی و «استمرار» را به‌شکل مجموعه‌ی رویدادهای جدا از هم در نظر می‌گرفت. وایت‌هد نیز مانند دیگر نئورئالیست‌ها، ادراک را با موضوع شناخت برابر می‌دانست و جهان واقعی را محصول ادراک حسی انسان می‌انگاشت: به این‌ترتیب نظرات ایده‌آلیست‌های ذهنی را تأیید می‌کرد و مانند برگسون، شهود را وسیله‌ی شناخت می‌دانست. بدین‌سان فلسفه‌ی **وایت‌هد** درباره‌ی ماهیت اشیاء بر شالوده‌ی بسیار لرزان ادراک بیگانه‌شده‌ی بنیان گرفته بود و رابطه‌ی زنده‌ای با جهان نداشت و از همین‌رو نمی‌توانست ترکیبی از جهان ارائه دهد. اما نظام‌های فلسفی **نئوتومیست‌ها** و **فیدئیست‌ها** (**هارتمان**[۶۱۰]، آلکساندر، **هابرلین**[۶۱۱]، و دیگران) انعطاف و توانایی بی‌مانندی برای انطباق با شرایط اجتماعی جامعه‌ی سرمایه‌داری معاصر نشان دادند و ماهیت استدلال‌هایشان را دگرگون می‌کردند تا با دگرگونی‌های شرایط اجتماعی منطبق گردد.

فلسفه‌ی نئوتومیستی، واقعیت جهان را می‌پذیرفت ولی به پژوهش درباره‌ی آن واقعیتی نمی‌پرداخت که عیناً وجود دارد بلکه شبه‌واقعیتی عجیب و غریب را که از زندگی «بالفعل» و«بالقوه» تشکیل شده است و اختراع شعور جداافتاده و بی‌حرکت انسان بیگانه‌شده به‌شمار می‌رود مورد پژوهش قرار می‌داد. این «واقعیت» اخیر، وجود یک روح فناناپذیر ایستا را به‌عنوان بنیان سرشت انسان می‌پذیرد. این مفهوم واقعیت، به وحی و مفاهیم گوناگون دیگری معتقد است که

---

[۶۱۰] Hartmann

[۶۱۱] Haberlin

بیش‌تر به دوران سیاه دین‌شناسی، علم کلام و دیوشناسی تعلق دارند نه به دوران ما که دوران تحولات بزرگ اجتماعی و اکتشافات عظیم علمی‌است. این‌که می‌بینیم **نئوتومیست‌ها** واقعیت جهان مادی را می‌پذیرند به این معنا نیست که آنان جوهر زندگی را با تکیه بر عوامل مادی تبیین می‌کنند. عوامل مادی در نظر آنان در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارند، چون خدا سرچشمه‌ی همه چیز پنداشته می‌شود. بدین‌سان، آنان معتقدند که ادراک حسی انسان از اشیاء خارج، هرگز نمی‌تواند کامل باشد چون انسان نه جوهر واقعی اشیاء یا پدیده‌ها، بلکه صرفاً تصویری از آن‌ها را که در ذهنش تشکیل شده است می‌بیند، یعنی از طریق همین صور خیالی به شناخت حقیقت نزدیک می‌شود. باز، ادراک به این دلیل که از زمان و مکان مستقل است، یعنی «خالص» و غیرمجسم است، هیچ‌گاه نمی‌تواند کامل باشد، و می‌توان افزود که هیچ‌گاه نمی‌تواند موضوع ادراک را یک‌سره دریابد. بدین‌سان، با این‌که **نئوتومیسم** اعتراف می‌کند که هدفش بررسی و درک واقعیت است، ولی عملاً نیروی انجام دادن چنین کاری را ندارد.

رئالیست‌هایی که به‌گونه‌ای تحت تأثیر جهان‌نگری کاتولیکی‌اند– نویسندگانی مانند **موریاک**[٦١٢]، **برنانوس**[٦١٣]، یا **بول**[٦١٤]– محدود شده‌اند و تا اندازه‌ای از درک تضادهای واقعی زندگی عقب افتاده‌اند. در آثار آن‌ها با آن‌که تصویر گسترده و معتبری از زندگی اجتماعی و فردی ارائه داده می‌شود (در آثار موریاک کمتر از آثار بول، چون او بررسی‌هایش را اساساً به خانواده بورژوایی محدود می‌کند)، گرایشی به بررسی تضادهای اجتماعی به‌عنوان مبارزه‌ای میان نیکی و بدی «صرف» نیز که از هرگونه مضمون اجتماعی تهی است، دیده می‌شود.

مضمون اصلی آثار موریاک که نویسنده‌ای بی‌نهایت پرتوان در سنت رئالیستی است و «داستان‌های شخصتی»اش نشان‌دهنده‌ی نگرشی متباعد با مجموعه‌ی معیارهای رسمی آیین کاتولیک به‌شمار می‌رود، مبارزه علیه همه‌ی مظاهر شرارت و بدی است. آرمان زیبایی‌شناختی آثار او زاییده‌ی علاقه‌اش به آزاد کردن انسان از هرگونه حقارت و بدی‌هایی است که در زندگی روزانه با آن‌ها درگیر است. موریک هرگز نمی‌پذیرد که قواعد اخلاقی رفتار انسان را

---

[٦١٢] Mauriac

[٦١٣] Bernanos

[٦١٤] Boll

می‌توان فقط با دگرگون کردن شرایط اجتماعی زندگی دگرگون کرد، و به‌همین جهت در چارچوب فلسفه‌ی سنتی بورژوایی گنجیده و باز هم می‌گنجد. لیکن آرمان اخلاقی او حاوی انتقاد بی‌نهایت کوبنده‌ی شرارت اجتماعی است، شرارتی که او به‌طرز زنده‌ای نشان می‌دهد، یعنی گاهی به پژوهش و تجسم جزییاتی می‌پردازد که موی بر تن آدمی راست می‌کند، مثلاً در داستان **ترز داکرو**[۶۱۵] ، داستانی که در آن، زن جوانی که با چشم‌داشت سود مادی ازدواج کرده است بی‌سر و صدا شوهرش را که دوست نمی‌داشت، با زهر می‌کشد یا در داستان **بدبختی کوچک**[۶۱۶] که هلاک شدن شدن کودک بیچاره و زشتی را درنتیجه‌ی بدرفتاری و خشنوت در یک خانواده‌ی بورژوایی توصیف می‌کند . موریاک برای تجسم درام‌های این‌جهانی زندگی مادی بورژوایی یعنی فروپاشی پیوندهای خانوادگی، انهدام شخصیت در اثر خودپرستی و نفع خصوصی، فرسایش تدریجی جنبه‌های خوب طبیعت آدمی توسط انگیزه‌ی شخصی، از جنبش افتادن قلب، خودکامگی فردی و جنایت پنهانی- انبوه بی‌شماری از واقعیات زندگی در اختیار دارد و تصویری پرتوان و معتبر می‌آفریند. لیکن این درام‌ها در همه‌ی موارد، درام‌هایی صرفاً انسانی‌اند و به این‌علت پدید آمده‌اند که مردم نتوانسته‌اند اصول اخلاقی مسیحیت را عملاً به اجرا درآوردند و همین، دامنه‌ی رئالیسم موریاک را چه از لحاظ موضوع‌های مورد بحث و چه از لحاظ نتایجی که می‌گیرد، بسیار محدود جلوه می‌دهد. در آثار او اظهارنظرهای آگاهانه‌ای درباره‌ی زندگی شده است، به نظر می‌رسد که همواره می‌خواهد حدود آرمان‌های اخلاقی او را به‌سوی مجموعه‌ی عقایدی پردامنه درباره‌ی علل بدبختی‌های انسان و طرق اصلاح آن‌ها بکشاند. ولی موریاک هرگز این گام را بر نداشته است.

اما در کارهای **بول**، هم‌دردی‌اش با احساسات قشرهای دموکراتیک آلمان غربی، خصومت آشتی‌ناپذیرش با همه‌ی پی‌آمدهای نازیسم، خاطرات روشن او از دوران فلاکت ملی و مخالفش با نئونازیسم و ارتجاع، بر توهمات کاتولیکی‌اش چیره شدند و آن‌ها را از نظر پنهان کردند به‌نحوی که آثار او بازتابی از تضادهای واقعی زندگی و تضادهای اصیل اجتماعی به‌شمار می‌روند.

---

[۶۱۵].Therese Desqueyroux

[۶۱۶].Sagouin

ادبیات رئالیستی اصیل نمی‌تواند به مقدار کافی از نظرات و احساساتی که در فلسفه‌ی نئوتومیسم یا دیگر بینش‌های مذهبی به زندگی ابراز شده است نیرو بگیرد.

برای تبیین این‌که چرا گرایش به ترکیب در شعور بورژوایی محتوم به شکست بود می‌توان علتی ذکر کرد و آن این است که برخورد انسان‌مدارانه و انسان‌شناختی با تفسیر پدیده‌های زندگی، به‌شکل‌های تازه‌ای خودنمائی می‌کرد. از این لحاظ مفاهیم اجتماعی **ماکس شلر**[۶۱۷] که عقاید فلسفی‌اش همراه با عقاید فلسفی **هاسرل** تأثیر چشم‌گیری در اگزیستانسیالیسم داشت، نمونه‌ی بارزی است. **شلر** نقش روزافزون برگزیدگان در جامعه‌ی سرمایه‌داری را پیش‌بینی کرد و به این طریق مسأله‌ی «رهبری» و «پیروی» را مسأله‌ی اصلی جامعه‌ی‌شناسی و فلسفه‌ی تاریخ دانست. او می‌خواست حاکمیت اقلیت بر اکثریت و حاکمیت یک «گروه گزیده» بر تودها را به‌مدد به‌اصطلاح «قانون اعداد کوچک» که فقط به همین‌منظور خاص به‌وسیله‌ی **ویزر**[۶۱۸] جامعه‌شناس اتریشی ابداع شده بود، عادلانه جلوه دهد. شلر در کتاب «**سرمشق‌ها و پیشوایان**»[۶۱۹] نوشت: «قانون رهبری و پیروی یا به‌عبارت دیگر قانونی که به‌اتکای آن هر گروه اجتماعی، هرعنوانی هم که به‌خود داده باشد– خانواده، قبیله، طایفه، مردم، ملت، کمون، حوزه‌ی فرهنگی، طبقه، اتحادیه‌ی صنفی، قشر، چماق‌داران و دزدان– به دو بخش یعنی اقلیتی که حکومت می‌کند و اکثریتی که از آن پیروی می‌کند، قانون طبیعی و عام جامعه‌شناسی است..» سپس می‌گوید: «یک‌چنین گروهی، شباهتی بی‌کران به یک ارگانیسم زنده دارد... هر ارگانیسم پرسلولی، دارای اندام‌های زنده با ارزش‌های متفاوت است.سلسله‌مراتبی از اندام‌ها و کارکردهای رهبری‌کننده و مسلط، تابع و اجراکننده برقرار است.»[۶۲۰]

از آن‌جا که شلر تقسیم جامعه به گروه برگزیده‌ی حاکم بر توده‌های تابع را قانون ارگانیک زندگی می‌داند، که نه وابسته‌ی ساخت طبقاتی جامعه است و نه نابرابری ناشی از آن، معتقد است که **خصوصیات پایدار** نمایندگان

---

[۶۱۷].Max Scheler

[۶۱۸].Wieser

[۶۱۹].Die Vorbilder und die Fuhrer

[۶۲۰].M. Scheler, Schriften aus dem Nachlass, Bd. I, Bern, ۱۹۵۷, S.۲٦۰.

سلسله‌مراتب حاکم بر جامعه، باید محمل‌هایی اساسی داشته باشند. از همین‌جا است که شلر می‌گوید خصوصیات نژادی به مقولاتی معین تقسیم می‌شوند، و خودش این خصوصیات را نیروی محرک ترقی اجتماعی و تجلی عنصر«ابدی و لایتغیر» در انسان می‌داند. «در این‌جا با انگاره‌ی احتمالی مدل‌ها به بیان من، باصورت نوعی، مواجه‌ایم: و آن قدیس، نابغه، قهرمان، مغز رهبری‌کننده‌ی تمدن، و انسان اهل عمل است.»[۶۲۱] شلر معتقد است که این مدل‌ها در زندگی ما به‌شکل مدل‌های روح وجود دارند، و برخی از شکل‌های رفتار آدمی را که در همه‌ی زمان‌ها و سده‌ها معتبر خواهد بود از پیش تعیین می‌کنند. لیکن شلر ضمن این‌که اهمیتی بی‌کران به تیپ قهرمان قائل است، خصوصیات قهرمانی را به تیپ انسان‌هایی مربوط می‌داند که محصول جامعه‌ی بورژوایی‌اند. او می‌نویسد: «اینان تیپ‌های عمده‌ی قهرمان هستند– سیاست‌مدار، فرمانده نظامی و مستعمره‌نشین.»[۶۲۲]

بازتاب طبقه‌بندی شلر را می‌توان در آثار بسیاری از فیلسوفان و جامعه‌شناسان جدید بورژوایی دید، در حالی‌که نظریه‌ی تغییرناپذیری و غیرقابل تغییر بودن طبیعت آدمی،انگی است بر پیشانی شعور غیرسوسیالیستی معاصر و در هنر و ادبیات نیز بسیار به چشم می‌خورد.

این نظریه، موجد تصویری تجریدی درباره‌ی طبیعت آدمی می‌شود، فقدان رابطه با واقعیت و تأکید اغراق‌آمیز بر تحلیل روانی را به‌دنبال می‌آورد. جهان درونی انسان در آثار بسیاری از نویسندگان سده‌ی بیستم به‌شکل چیزی کاملاً مستقل از جهان بیرونی بررسی شده است، چیزی که موافق قوانین خاص خود تکامل می‌یابد و نقش واقعیت هم در این میانه فراهم آوردن‌انگیزه‌های بیرونی برای تکامل خودبه‌خودی روح آدمی‌است. چنین بود نگرش **مارسل پروست**[۶۲۳] ، که بی‌تردید یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان بورژوایی سده‌ی کنونی به‌شمار می‌رود. نویسندگانی چون **ویرجینیا وولف**[۶۲۴]، **گرترود استاین**[۶۲۵]، **یوجین اونیل**[۶۲۶]، روان‌شناسی را از محیط و شرایط اجتماعی حاکم بر آن جدا

---

[۶۲۱].۲ Ibid., S. ۲٦۸.
[۶۲۲].Ibid. S.۳۱٤
[۶۲۳].Marcel Proust
[۶۲۴].Virginia Woolf

کردند و تحلیل اجتماعی را نادیده گرفتند و به این ترتیب عنصر رئالیستی آثار خود را ضعیف کردند. حتی نویسندگانی که بر روی‌هم رئالیست بودند ولی توجه کافی به تحلیل اجتماعی واقعیت نداشتند، غالباً جنبه‌های معنوی و بیولوژیک طبیعت آدمی‌را چیزی مستقل می‌انگاشتند و **انگیزه‌های بیولوژیک** یا **غریزی** را به‌جای **انگیزه‌های اجتماعی** کارها و رفتار انسان قرار می‌دادند: **شروود آندرسون**[۶۲۷]، در سراسر عمرش و **ویلیام فاکنر**[۶۲۸] در غالب آثارش چنین کرده‌اند. آثار این دو نویسنده‌ی بسیار متفاوت، تصویری کاملاً جامع و معتبر از زندگی مردم در شهرهای مختلف آمریکا ترسیم می‌کنند، مردمی‌که سربه‌سر غرق منافع تنگ‌نظرانه و اضطراب‌های خانوادگی و شغلی خود شده‌اند و فقط کسب سود و منفعت می‌تواند آن‌ها را برانگیزد، و همین است که آنان را از لحاظ اخلاقی و روحی از حالت آدمی‌بیرون می‌برد، در نظر آندرسون، این تجسم کامل و دقیق شرایط واقعی زندگی عامه‌ی بی‌فرهنگ آمریکایی که بی‌عاطفه و تلخ‌کام شده‌اند و به انقیاد تعصبات نژادی و مذهبی، و طمع‌کاری درآمده‌اند، صرفاً زمینه‌ای برای درام‌های شخصی قهرمان‌های بیگانه‌شده و تنهامانده‌ی اوست. آندرسون قهرمانانش را با همان کیفیتی که داشتند می‌دید– مردمانی کوچک با عواطفی کوچک‌تر، آرزوهای برآورده‌نشده و رؤیاهای تحقق‌نیافته– ولی آن‌ها را نه به‌عنوان تیپ‌های اجتماعی بلکه به‌عنوان اشخاص و افرادی در نظر می‌گرفت که هریک به‌طریقی خاص خود، ماهیتی تغییرناپذیر و بیرون از زمان را که زیر تأثیر غرایز، جنسیت، شهوات، احساس ترس یا لذت، مخصوصاً ترس، ترس از زندگی و مردم دور و برشان قرار گرفته‌اند، بروز می‌دهند. او به کندوکاو در زوایای تاریک طبیعت انسان که به‌گمانش از نفوذ عوامل اجتماعی مبرا است، علاقه‌مند بود. تمایل جنسی، غریزه‌ی تولیدِمثل، سرکوب‌شده یا تحقق‌یافته، عاملی

---

[۶۲۵].Gertrude Stein

[۶۲۶].Eugene O,Neill

[۶۲۷].Sherwood Anderson

[۶۲۸].William Faulkner

است که چه در داستان‌های بلندش مانند «خنده‌ی سیاه»[۶۲۹] و چه در داستنان‌های کوتاهش مانند«**پیروزی تخم‌مرغ**» یا «**وینسبورگ، اوهایو**»،انگیزه‌ی اعمال بسیاری از قهرمانان آندرسون قرار می‌گیرد.

در آثار آندرسون، علیت طبیعی اجتماعی غالباً در برابر علیت غیرمنطقی و غریزی پدیده‌های روانی–فیزیولوژیک عقب‌نشینی می‌کند. کارهای شخصیت‌ها غالباً غیرمنتظر و غیرقابل توضیح‌اند، چون خواننده، خود را آماده‌ی رویارویی با آن‌ها نکرده است. این شیوه‌ی برخورد با شخصیت‌ها طبیعتاً در سبک قصه‌پردازی که برای بیان دگرگونی‌های ناپایدار احساسات و حالت عاطفی شخصیت‌ها به کار گرفته شده است تأثیر می‌گذرد و درنتیجه، بدون دست یافتن به همان‌گونه منطق درونی، منطق بیرونی رویدادهای فدای هیچ‌وپوچ می‌شود. آندرسون غالباً تمایلی به دیدن یک پدیده‌ی کامل در کنار علت‌هایش ندارد. از همین جاست که در داستان‌های کوتاه او کمتر با فعالیتی مواجه می‌شویم و تضادهای موجود، اگر اصولاً چنین چیزی در آن‌ها وجود داشته باشد، لاینحل باقی می‌مانند. قهرمانان در جریان داستان، هم‌راه با شخصیت‌هایی پا به‌میدان می‌گذارند که ظاهراً از محیط و زمینه‌ی اجتماعی آنان مستقل‌اند. ادعای این‌که این قهرمانان محصول محیطشان هستند، چیزی است که خواننده باید حدس بزند، چون نویسنده با توسل به خصوصیات «ابدی و انسانی» آنان، چنین برداشتی را غیرممکن می‌سازد. بدین‌سان، آندرسون نمی‌تواند به‌طور کامل از شیوه‌ی رئالیستی استفاده کند و عناصر ناتورالیسم و انحطاط در آثارش راه می‌یابند و به‌قدرت انتقادی آن‌ها لطمه می‌زنند.

سبک فاکنر بی‌نهایت ابتکاری است. اگر **استاندال**، داستان بلند را به آیینه‌ای تشبیه می‌کرد که در امتداد شاهراهی حمل می‌شود، داستان‌های بلند فاکنر را می‌توان به گاری تشبیه کرد که در جاده‌ی خاکی یکی از شهرک‌های ایالتی سفر می‌کند. روی گاری، چند نفر با موهای جوگندمی یعنی پیران کهنه‌کار محلی نشسته‌اند و از همه‌چیز درباره‌ی ساکنان این منطقه، از آخرین شایعات و غیبت‌هایی که در فروشگاه‌های عمومی شنیده می‌شود، از گذشته‌ی تک‌تک افراد و این‌که می‌خواهند چه کاری انجام دهند، پیش از انجام یافتن آن کار باخبرند. آن‌ها می‌دانند که افراد معتبر دراین منطقه

---

[۶۲۹] .Dark Laughter

مشغول چه کاری‌اند، چه معاملاتی بر سر احشام، غلات، املاک و زمین صورت می‌گیرد و در بانک محلی چه نقشه‌هایی کشیده می‌شود. آن‌ها هم‌چنین از همه‌ی اسرار، همه‌ی درام‌های زهر آب کن در سکوت شبانگاهی و در زیر سقف خانه‌های آرام، در جنگل مجاور اجرا می‌شود و از همان‌جا صدای گلوله‌ای به گوش می‌رسد و بدین‌سان از شمار شهروندان، یک نفر کم می‌شود، باخبرند. پیران کهنه‌کار، هریک به اطراف می‌نگرند و هر آن‌چه را که دیده‌اند به‌آرامی، بی‌شتاب و با اشاره به همه‌ی جزییات، باز می‌گویند و در همان‌حال، گاری نیز آرام‌آرام پیش می‌رود. آنان درباره‌ی یک رویداد سخن می‌گویند ولی هر یک به‌طریق خاص خود و با تأکید بر جزییاتی که می‌داند، گاهی هم آن‌چه را که دیگری پیش از او گفته است تکرار می‌کند ولی همیشه چیز تازه‌ای بر آن می‌افزایند. هم‌چنان که به صحبت درباره‌ی شهرشان، درباره ناحیه‌شان، درباره‌ی کشتزارهای نزدیک، درباره‌ی سیاهان و سفیدهان، درباره‌ی ثروت و فقر، درباره‌ی کارهای نیک و جنایات، درباره‌ی عشق و ناکامی ادامه می‌دهند، تدریجاً تصویری از زندگی روزانه، زندگی عادی، سخت و عبوس و شلوغ، از میان صحبت‌هایشان پدید می‌آید. غباری نازک چهره‌ی راویان را می‌پوشاند، آفتاب سوزان پشت‌شان را سرخ می‌کند، غژغژ چرخ‌های گاری بلند می‌شود و باد، بوی ذرت‌های رسیده، دود تند دودکش‌های خانه‌ها و بوی زننده‌ی اسب‌ها را به مشام‌شان می‌رساند. این افسانه‌ای است از زندگی دشوار در یک مرداب راکد روستایی در دورترین نقطه‌ی جنوب آمریکا.

فاکنر مدت‌های مدید گرفتار همین عنصر بود: او خود را کاملاً به موج حوادث سپرد و نسخه‌ای دقیق و عکس‌مانند از بی‌رحمی‌و خشونت زندگی ارائه داد و انسان را نه چندان به‌عنوان یک موجود، بلکه به‌عنوان مخلوقی بیولوژیک که با دیگر مخلوق‌ها خصومت دارد، به‌عنوان موجودی تاریک‌اندیش، نادان و تحصیل‌نکرده مجسم کرد که همه‌ی کارهایش بر بنیان نفع بود و عواملی صرفاً فیزیولوژیک بر او چیره شده‌اند– مخلوطی از نژندی‌ها، نابه‌هنجاری‌های مرضی، امیال و آرزوهای سرکوب‌شده یا برآورده‌نشده‌ی جنسی. زمان گذشته و زمان حال – زمین‌داران و پنج‌یک‌کاران، زارعین مستأجر و کارگران روزمزد، بقایای طبقه‌ی اشراف، سیاهانی که هنوز هم بردگی را به یاد می‌آوردند و سفیدپوستانی که غم روزگاران خوش کشت‌داری را به دل دارند، کارگران اجیری و وکلای محلی،

فروشندگان و اعضای انجمن محل، پلیس‌ها و محکوم‌ها، قاتل‌ها و مقتول‌ها، جنده‌ها و جاکش‌ها، کسانی که از اطمینان دیگران سوءاستفاده می‌کنند و تاجرانی که دست به معاملات بزرگ می‌زنند، بانوان خانه‌دار که تا گردن در کارهای جزیی خانه فرو رفته‌اند و خانه‌به‌دوشان، گدانمایان و چوب‌داران، کهنه‌کاران جنگی و روشن‌فکران شهرک‌ها، اعضای انجمن **کوکلوس‌کلان** و دست‌چپی‌ها، بانک‌داران و سخن‌چینان، و گذشته از این‌ها: بسیاربسیار کسان دیگر، صفحات کتاب‌های او را پر کرده‌اند و تصویری کثیف، شلوغ، زنده‌نما و بس تیره‌وتار از زندگی ارائه می‌دهند که گاهی به شیوه‌ای رئالیستی، پرخون است و گاهی به شیوه‌ای ناتورالیستی، منحط و وابسته‌ی تقدیر، ظالمانه، حیوانی و یأس‌آمیز است.

توجه اغراق‌آمیز به جنبه‌ی غریزی، مکنون و غیرمنطقی طبیعت آدمی، شخص را به رفتار غیرمنطقی برانگیختن و بسط این روش در داستان و هم‌چنین نسخه‌برداری ناتورالیستی از عواطف، دلیلی است بر عدم پیوستگی بسیاری از آثار فاکنر که رویدادها را در آن‌ها درهم برهم و به شیوه‌ای بسیار آشفته مجسم می‌کند. تصویری که خود فاکنر از زندگی داشت به آثارش منتقل شده است، آثاری که سرشار از تک‌گویی‌های آشفته‌ی درونی و عواطف فشرده‌ی شخصیت‌هایی‌اند که ترس از زندگی یا مرگ دیوانه‌شان کرده است، و تشنه‌ی خشونت‌اند، که یا با عواطف عالی و شیرین مقام‌شان را بالا می‌برد یا درگیر جزیی‌ترین نگرانی‌های زندگی این‌جهانی می‌سازد. جهان‌نگری بی‌نظم و نابسامان فاکنر، به آفرینش آثار بی‌نظم و نابه‌سامان و تا اندازه‌ای نامفهوم(مثلاً داستان‌های «**برو پایین موسی!**»[۶۳۰] و «**یک افسانه**»[۶۳۱])منجر شد. گاهی، نمادپردازی به عنصر رئالیستی غلبه می‌کند، هم‌چنان که علف‌های هرزه‌ی ساقه‌ی گندم را محاصره می‌کنند و عصاره‌های حیاتی‌اش را می‌مکند.

تصوری که فاکنر از طبیعت آدمی‌دارد، ساختمان آثار او را از پیش تعیین می‌کند. اگر همواره نتوان دنیای درونی و روحی انسان را منطقی تحلیل کرد و آدمی گاه برای خود نیز هم‌چون کتابی است ناگشوده، پس حقیقت زندگی،

---

۶۳۰. Go Down, Moses

۶۳۱. A Fable

ماهیت واقعی روابط، رویدادها و واقعیات، یعنی جنبه‌ی شناختی رفتار عملی مردم را نمی‌توان به‌عنوان یک کل یا چیزی پنداشت که فقط یک مفهوم دارد بلکه مجموع نظرات گوناگون افراد محتلف پنداشته می‌شود. از این‌جا می‌توان دریافت که چرا آثار فاکنر به یک سلسله تک‌گویی‌های شخصی مبدل می‌شوند که صدای داستان‌پرداز نیز با آن‌ها درآمیخته است (مثلاً در داستان سه‌بخشی **اسنوپس**[٦٣٢]، یعنی **دهکده**[٦٣٣]، **شهر**[٦٣٤]، **خانه‌ی اشرافی**[٦٣٥])، یا پژوهشی که نویسنده با هم‌کاری شخصیت‌ها انجام می‌دهد(مثلاً در **ابسالوم، ابسالوم!**[٦٣٦]).

تردیدی نیست که شالوده‌ی رئالیستی آثار فاکنر تا اندازه‌ای متزلزل است: اما در بهترین داستان‌هایش عنصر رئالیستی بر سراسر داستان سایه می‌افکند و از همین جاست که این داستان‌ها مضمونی جدی دارند، در آن‌ها تضادهای مهم به‌طور عینی نمایانده شده‌اند یعنی دنباله‌ی حرکت واقعی زندگی هستند و به‌این حرکت امکان می‌دهند که رفتار شخصیت‌ها را تعیین کند. فاکنر سال‌ها فقط‌وفقط درباره‌ی **اعماق جنوب آمریکا** یعنی سرزمین بومی خودش می‌نوشت و این نفوذی بود که دامنه‌اش به‌نظرات و پیش‌داوری‌های او نیز کشیده شد. اما در آخرین داستان‌هایش به‌ویژه در داستان «خانه‌ی اشرافی»، مضمون اصلی را نظام اجتماعی تشکیل می‌دهند نه دهکده‌ی **یوکناپاتاوفا**[٦٣٧]، و ساکنانش. فاکنر راه تکامل به‌سوی رئالیسم انتقادی را در پیش گرفت و تدریجاً از جهان‌نگری منحط و ناتورالیستی گسست. تحت تأثیر جریان‌هایی که در آمریکا مانند هر نقطه‌ی دیگر جهان، تدریجاً مواضع سرمایه‌داری را تضعیف می‌کنند، گرایش‌های رئالیستی در آثار بعدی او تکامل یافت و چشم‌گیرتر شد.

در آثار او ستیزی پیوسته میان گرایش‌های انحطاطی – ناتورالیستی با گرایش‌های انتقادی از یک‌سو، و گرایش‌های آرمانی از سوی دیگر وجود دارد. او می‌کوشید فقدان آرمان‌ها، تلاش‌های عملی، سودجویی و فساد اخلاقی زندگی در

---

[٦٣٢] .Snopes
[٦٣٣] .The Hamlet
[٦٣٤] .The Town
[٦٣٥] .The Mansion
[٦٣٦] ."Absalom, Absalom!"
[٦٣٧] .Yoknapatawpha

شهرهای آمریکا را با برخی عقاید مثبت اجتماعی و محمل‌های آن‌ها برابر جلوه دهد، چون دریافته بود که انسان در جامعه‌ای که او زندگی می‌کرد، تدریجاً از حالت انسانی دور می‌شد.

او به اهمیت و عظمت عقاید کمونیست‌های پی برده بود ولی نمی‌توانست آن‌ها را بپذیرد چون آن‌ها را با طبیعت خود بیگانه می‌پنداشت. او کمونیسم را رؤیایی زیبا می‌انگاشت که هیچ رابطه‌ای با زندگی واقعی ندارد، و همین بزرگ‌ترین اشباه او بود که آثارش را از دست یافتن به چشم‌اندازی عینی و تاریخی بازداشت. او سراپا شیفته‌ی عقاید دموکراسی بورژوایی بود- البته این‌را با آن‌گونه از دموکراسی که اکنون در آمریکا حاکم است و بازتابی از منافع انحصارات به‌شمارمی‌رود و فاکنر با طعنه و تردید به آن می‌نگریست، اشتباه نگیرید. عقاید اجتماعی فاکنر ریشه‌های عمیقی در گذشته داشت. و این عقاید مجموعه‌ی همان عقایدی بودند که دموکرات‌های جنوبی یعنی هواداران حکومت فدرال در ایالات متحد آمریکا و هواداران قانون اساسی مانند **استیفنز**[٦٣٨]، **کالهون**[٦٣٩]، و **لیبر**[٦٤٠] در اواسط سده‌ی نوزدهم از آن‌ها دفاع می‌کردند و به‌وجود روابط پدرسالاری میان مردم، میان کارگر و کارفرما، میان سفید و سیاه معتقد بودند، دموکرات‌هایی که از حقوق مالکان دفاع می‌کرند و به این‌ترتیب به اصل آزادی فرد- به‌شرطی که سفیدپوست باشد- احترام می‌گذاشتند. آنان پایدارانه از منافع مالکان دفاع می‌کردند و منتقدان سرسخت تولید سرمایه‌داری در ایالات شمال به‌شمار می‌رفتند و می‌کوشیدند ثابت کنند که بردگی با حفظ نظام پدرسالانه، انسانی‌تر از نظام کارخانه‌ای است.

آشکار است که فاکنر این عقاید کهنه را به‌شکلی تقریباً دگرگون شده و به‌عنوان سنتی که در شرایط کنونی تغییر یافته است دریافته بود. ولی انتقادش از طمع‌کاری سنگ‌دلانه و حرص مال‌اندوزی به‌عنوان چیزی که همه‌ی خصوصیات انسانی و اخلاقی را تباه می‌کند- و در آثار او به‌وسیله‌ی **اسنوپس** و **اسنوپسیسم**[٦٤١] نمایانده می‌شود- تا

---

[٦٣٨] .Stephens

[٦٣٩] .Calhoun

[٦٤٠] .Liber

[٦٤١] .Snopesism

حدی زیاد، از همان روح نویسندگان پیش از خود او برخوردار است. قهرمانان، که از سنت‌های پدرسالانه زندگی در جنوب دفاع می‌کنند(**گاوین**، **رات کلیف**، و **جاج**) فقط ظاهری شیرین دارند، در حالی‌که نویسنده تمامی‌خشم و تحقیر خود را بر محمل‌های اسنوپسیسم وارد می‌کند. ولی فاکنر جوهر اسنوپیسیسم را چیزی غیرمنطقی و جزو ذاتی طبیعت انسان می‌داند نه ناشی از شرایط عینی جامعه. فاکنر اساساً روحیه‌ی دمکراتیک **جنوب کهن** – شبحی خیالی- را تنها نیرویی می‌دانست که می‌تواند با نفوذ تباه‌کننده و فسادآمیز اسنوپسیسم و اخلاقیات کریه و یک‌جانبه‌ی ناشی از آن مقابله کند. او ضمن ترسیم زندگی دشوار و ناگوار مردم و کارهای بی‌لذت روزانه‌شان، باور نمی‌کرد که مردم دارای قدرت دگرگون کردن شرایط زندگی خودشان باشند. او توده‌های زحمت‌کش – زارعین مستأجر، پنج‌یک‌کاران، کارگران اجیر و غیره- را به کورموش یا موریانه تشبیه می‌کرد، با این استثناء که اگر کورموش‌ها بتوانند از زیر پایه‌های یک ساختمان نقب بزنند و موریانه‌ها هم آن‌ها را خرده‌خرده بجوند و راه‌شان را باز کنند و ساختمان را متزلزل سازند، مردم نمی‌توانند نظام مستقر را به لرزه درآورند، چون نه از اراده‌ی فردی کورموش برخوردارند و نه از اراده‌ی مشترک موریانه‌ها. ناباوری فاکنر به نیروی آفرینندگی و انقلابی توده‌ها، چشم او را از دیدن آن ویژگی‌های آمریکایی که **استاین بک**[٦٤٢] در داستان «**خوشه‌های خشم**»[٦٤٣] و هم‌چنین **ارسکین کالدول**[٦٤٤] دریافتند و مجسم کردند، باز داشت. طبیعتاً این مفهوم ثبات و عدم امکان دگرگونی اساسی در جامعه‌ی تحت حاکمیت **اسنوپس‌ها**- البته به‌استثنای تغییرات و دگرگونی‌های جزیی در چارچوب همان جامعه- فاکنر را از ارائه تصویر ترکیبی تضادهای واقعی جامعه‌ی بورژوایی و تاریخ معاصر بازداشت. آثار او تا اندازه‌ای شبیه نقاشی دلتنگ‌کننده‌ای بر روی دیوار هستند، که برخی جاهایش واقع‌نما و برخی جاهایش تخیلی است. ولی موضوع اصلی آن است که این نقاشی، کامل نیست بلکه تکه‌تکه است، نه از آن‌جهت که نویسنده وقت یا حوصله‌ی کافی نداشته بلکه نتوانسته است جریان کامل ترقی تاریخی را در پس

---

٦٤٢. Steinbeck

٦٤٣. The Grapes of Wrath

٦٤٤. Erskin Caldwell

حرکت زندگی روزانه ببیند، و آن ویژگی‌هایی از تاریخ متحول را که برای حماسه‌ای پرخون و واقعی ضرورت دارند مجسم نکرد.

فاکنر، شیوه‌ی رئالیستی را رقیق کرد و تغییر شکل داد، اما این دست‌کاری به‌اندازه‌ی دست‌کاری نویسندگان رئالیست وابسته به بورژوازی نبود. درستی این گفته ، با نگاهی به آثار **پروست** روشن می‌شود.

معمولاً داستان حماسی پروست به‌نام «**در جستجوی زمان از دست رفته**»[٦٤٥] را ذریه‌ی ادبی فلسفه‌ی برگسون می‌دانند. تردیدی نیست که برگسون همچنان‌که بر جهان‌نگری بسیاری از روشن‌فکران بورژوایی تأثیر داشت، بر جهان‌نگری پروست نیز شدیداً تأثیر گذاشته است. لیکن، آثار پروست صرفاً تجلی کاربرد مستقیم آراء فلسفی برگسون در ادبیات نیستند، چون تأثیر فلسفه بر هنر و ادبیات همیشه با واسطه است و از منشور تجربه‌های شخصی هنرمند می‌گذرد. نظرات پروست وجوه مشترک فراوان با نظرات برگسون دارند ولی این، تا اندازه‌ای نتیجه‌ی جهان‌نگری مشترک ناشی از علت‌های مشابه اجتماعی است، نه نتیجه‌ی تأثیر مستقیم.

مسلماً میان روشی که برگسون برای مطالعه‌ی اجتماع در پیش گرفت، وجوه مشترک وجود دارد. با نگاهی به بخشی از کتاب «**ماده و حافظه**»[٦٤٦] اثر برگسون، می‌توان گفت که او می‌خواسته است به شیوه‌ی خلاق پروست اشاره کند: «... پیوند میان اشیاء جداگانه‌ای را که در تجربه‌ی روزانه‌ی خود با آنها روبه‌رو می‌شوید از نو برقرار کنید، آنگاه استمرار ایستای کیفیات آن‌ها را با ایجاد نوساناتی در همان نقطه حل کنید، توجه‌تان را بر این حرکات متمرکز کنید و فضای تقسیم‌پذیر زیر آن‌ها را نادیده بگیرید و فقط همین عمل تجزیه‌ناپذیر را به‌اتکای ذهن‌تان ثابت کنید، آنگاه تصویری از ماده به‌دست خواهید آورد که به خیال‌تان پایان‌پذیر ولی خالص و از هر آن‌چه نیازهای زندگی به ادراک حسی شما می‌افزاید، مبرا است.»[٦٤٧]

---

[٦٤٥] A la recherche du temps perdu

[٦٤٦] Matiere et Memoire

[٦٤٧] Henri Bergson, Oeuvres, Paris. ١٩٥٩, P.٣٤٣.

برگسون ادراک حسی را ترکیب گذشته و حال می‌دانست، که در آن، گذشته هرگز نابود نمی‌شود بلکه وارد زمان حال می‌شود و به‌شکل حافظه به حیاتش ادامه می‌دهد. این نظریه‌ی نسبتاً ساده و پیش‌پاافتاده را، پس از آن‌که هرچیزی گفته و هر کاری کرده باشد، در داستان پروست هم می‌توان یافت، این داستان بر اساس خاطره یا یادآوری گذشته که در کار نویسنده، نقشی حیاتی‌تر از زمان حال واقعی دارد مبتنی است. پروست ضمن ترکیب گذشته و حال، حافظه را وسیله‌ای می‌دانست که گذشته را در زمان حال بازآفرینی می‌کند. او فاصله‌ی میان این‌دو نمی‌بیند و مرزهای گذشته و حال را بی‌نهایت نامشخص و متغیرمی‌پندارد.

برگسون روند فعالیت حافظه برای پیوستن گذشته به حال، فعلیت بخشیدن به گذشته و سازگارکردن گذشته با حال را «استمرار» نامید و در واقع می‌خواست این مفهوم نظری را که فقط تقلیدی صرف از حرکت واقعی زندگی است، به‌جای تکامل واقعی بنشاند. پروست نیز به سازگارکردن گذشته و حال متوسل شد، و هدف اصلی کارش را بازنمایی جریان زندگی به‌شکل جریان شعور می‌دانست. به‌عبارت‌دیگر، پروست معتقد بود که با مطالعه‌ی همه‌جانبه‌ی دنیای درونی قهرمانش **مارسل** و دیگر شخصیت‌های داستانش، با پژوهش و تحلیل واکنش‌های آنان در برابر جهان و توصیف ادراک آنان از اشیاء تصویری کامل از حیات جامعه یعنی از زندگی بورژوازی ثروتمند فرانسه از سال‌های اواخر سده‌ی گذشته تا جنگ اول جهانی ترسیم خواهد کرد. پروست، بی‌تردید، خود را وقایع نگار زندگی و آداب و رسوم جامعه می‌دانست. لیکن، واقعیت در داستان او در ادراک فرد از زندگی حل شد و حقیقت عینی نیز به‌اندازه‌ی بازتاب آن در شعور داستان‌گو، انعطاف‌پذیر و متغیرشد. این قطعه‌قطعه کردن زندگی و تبدیل آن به حوادث در حال حرکت، تجربه‌ها، خاطره‌ها،احساس‌ها و تأثیرات و مانند این‌ها، از نظریه‌ی پروست درباره‌ی ادراک فردی دنیای خارج به‌شکل روندی متحرک، وقفه‌ناپذیر و تقسیم‌نشدنی، همان‌سان که **ویلیام جیمز**[٦٤٨] پیش از او گفته بود، ناشی می‌شود. جیمز در کتاب **روان‌شناسی**[٦٤٩] که به‌حق باید آن‌را **نظریه‌ی پراگماتیستی شناخت** دانست، می‌نویسد: «شعور...

---

[٦٤٨]. William James

[٦٤٩].Psychology

به‌خودی‌خود و ریزریز ظاهر نمی‌شود. واژه‌هایی مانند **زنجیر** یا **قطار**، شعور را آن‌طور که در وهله‌ی نخست به‌نظر می‌رسد توصیف نمی‌کنند. شعور، چیزی پیونددار نیست، بلکه جریان می‌یابد. **رودخانه** یا **نهر** واژه‌هایی‌اند که بهتر از هر واژه‌ی دیگری برای توصیف استعاری آن می‌توان به کار گرفت.»[۶۵۰] جیمز اصرار داشت که احساس‌ها، ناقل واقعیت اشیاء به ذهن هستند. «اگر اصولاً چیزی به‌نام احساس وجود داشته باشد، در این‌صورت مطمئناً به‌شکل روابط میان اشیایی است که در طبیعت اشیاء وجود دارند، در این‌صورت مطمئناً و باز هم مطمئناً احساس‌هایی وجود دارند که این روابط برای‌شان چیزهایی شناخته شده‌اند... اگر به‌طور عینی صحبت کنیم، چیزی که به‌نظر ما می‌رسد روابط واقعی است؛ اگر به‌طور ذهنی صحبت کنیم، نهر شعور است که برای هر یک از این احساس‌ها رنگ‌آمیزی درونی خاصی از خود بر می‌گزینند.» نظر پروست از این لحاظ اساساً مشابه نظر ویلیام جیمز است و او توجه‌اش را بر اشراق ذهنی پدیده‌های زندگی توسط نهر شعور متمرکز کرد و به این‌ترتیب آن‌ها را از واقعیت‌شان جدا ساخت.

پروست بافت مادی جهان را نابود نکرد- نهر داستان او پر از جزییات زندگی روزانه، اخلاقیات، عادات، علایق، اشتغالات و سرگرمی‌های است که ادراک نامحدودش را نشان می‌دهد و به بهترین شکل بیان شده است، و شخصیت‌هایش اصلاً افراد بی‌ارزشی نیستند بلکه از عمق و کمال مردم واقعی برخوردارند. لیکن بنیان و جوهر درونی آن‌ها را نمی‌توانیم به‌یاد بیاوریم.

شخصیت‌ها خود را به‌شکل افراد مختلف در حوزه‌های مختلف زندگی نشان می‌دهند و به‌سختی می‌توان تعیین کرد که «آن‌ها»ی واقعی کدام است. **اودت سوان**[۶۵۱] که یک فاحشه‌ی عامی‌است، گاه در اثر عشق سوان به او، به‌شکل آرمانی نمایان می‌شود، گاه به‌شکل یک معشوقه‌ی مهذب و همدم، گاه به‌شکل سردسته و قهرمان ماجراجویی و گاه نیز به‌شکل همسر و مادر. **سوان** نیز بسته به این‌که در یک لحظه‌ی معین با چه‌کسی همدم باشد عوض می‌شود و از شکل هم‌صحبتِ کج‌کلاه به‌شکل بورژوای فیسّو در می‌آید. **آلبرتن**، که شخصیت اصلی و قصه‌گوی داستان یعنی مارسل،

---

[۶۵۰] William James, Psychology, New York, ۱۹۰۰,P.۱۵۹.

[۶۵۱] Ibid, P. ۱٦۲

عاشق او است، شخصیتی است مرموز و بسیاری از شخصیت‌های کوچک نیز بی‌نهایت گمراه‌کننده‌اند. حتی ماهیت صحنه‌ی حوادث داستان، مناظر و وضع داخلی آن‌ها، دایماً موافق ادراک متغیر مارسل از آن‌ها، تغییر می‌یابند.

پروست معتقد بود که اگر قهرمانانش بدین‌گونه بنمایاند، تکامل و حرکت دایمی‌آنان را در جریان زمان، نشان خواهد داد و در همان‌حال جریان زندگی را بازنمایی خواهد کرد. او در حقیقت با این کارش از اصل بنیادی رئالیسم سرپیچی کرد زیرا چنین برخوردی با موضوعی که باید نمایانده شود مستلزم عدم وجود ماهیت عینی راستین در پدیده‌ها و رویدادها می‌باشد. این نظر، به‌هیچ‌وجه نو یا ابتکاری نبود. نیچه مدت‌ها پیش از او چنین نوشته بود:

«چشم‌های ما گونه‌های مختلف دارند... و بنابراین، حقیقت‌ها نیز گونه‌های مختلف دارند، و بدین‌سان هیچ حقیقتی وجود ندارد.» پروست، مانند وایت‌هد که جهان را مجموعه‌ای از رویدادهای پراکنده به‌شکل وحدت دسته‌جمعی می‌دانست، روند یک‌پارچه‌ی حرکت زندگی را به لحظات مجزایی تقسیم می‌کند که حدودشان را حالت‌های روانی گوناگون افراد تعیین می‌کند. خط را توالی نقطه‌ها می‌داند. استمرار که گویا از یک‌طرف به‌وسیله‌ی خاطره‌های گذشته و از طرف‌دیگر، به‌وسیله‌ی ترتیبی بسیار منظم به‌عبارت‌دیگر، به‌وسیله‌ی شکل داستان، که به‌منظور منتقل کردن جریان رویدادها اقتباس شده است– انتقال می‌یابد، در این داستان به‌شکل توالی رویدادهای جداگانه‌ای نمایان می‌شود که قصه‌گو دریافته است– و هر معنا و مقیاسی هم که داشته باشند در نظر او از اهمیتی یک‌سان برخوردارند. ادراک حسی فرد، که تجربه‌ی روحی‌اش سخت کوچک‌تر از دنیای اطراف بود، حرکت زندگی را تنظیم و تقویت می‌کرد. لیکن پروست، **تجربه‌ی فردی** را موضوع پژوهش و تجسم می‌دانست نه زندگی واقعی را، که زاینده‌ی آن تجربه و جزء لاینفک آن به‌شمار می‌رود.

پروست فقط از تجسم کامل بودن ستیزهای اجتماعی خودداری کرد و ترجیح داد زندگی معنوی محدود و بی‌حاصل و اخلاقیات ناپایدار طبقات متمول را بنمایاند، بلکه با دریافت و بررسی دوگرایانه‌ی طبیعت آدمی نیز بافت حماسی هنر را نابود کرد. او ضمن این‌که ماهیت انسانی شخصیت‌های آثارش را کمیتی ناشناختی می‌دانست که با تحلیل اجتماعی و تجسم رئالیستی نیز نمی‌توان آن‌را شناخت، در همان‌حال، این ماهیت را چیزی ثابت می‌انگاشت که

در یک عصر دایمی و ثابت– رفتار طبقاتی و درک حسی خویشتن – متجلی می‌شود. پروست، روابط اجتماعی بورژوایی را یگانه شکل ممکن روابط اجتماعی، و اختلاف‌های طبقاتی را یک هنجار اجتماعی می‌دانست. این نظر، به جدایی سربسته‌ی حماسه‌ی او از دنیای خارج کمک کرد و آن‌را در معرض رویدادهای زندگی واقعی گذاشت. پروست دنیای برگزیده‌ی ثروت و اشرافیت و ساکنان آن دنیا را همراه با روابط، نظرات و احساس‌هاشان، با دقت و هم‌دردی تمام توصیف کرده است. او کسانی نظیر **زوج بلوخ** و **وردورن** را که می‌کوشیدند از نردبان اجتماعی صعود کنند و به جامعه‌ای بالا تر دست یابند، به‌طرزی کوبنده و بی‌امان به مسخره می‌گیرد. اما در همان‌حال، چاره‌ای به غیراز این نداشت که نشان دهد این جهان بی‌ثبات است و هم‌چنان که زندگی **اودت سوان، مادام وردورن**، یا ازدواج **روبردوسن لوپ** نشان می‌دهد، موانع اجتماعی یکی پس از دیگری از پیش پا برداشته می‌شوند. این جهان نیز که فساد آشکارش آن‌را از درون می‌پوسانید، در اثر رویدادهای اجتماعی – **قضیه‌ی دریفوس** و نشانه‌های جنگ قریب‌الوقوع امپریالیستی– متزلزل شد. انتقاد در داستان پروست نیز نقشی دارد، هرچند تا اندازه‌ای با انتقاد اجتماعی در آثار **جورج برنارد شاو، توماس مان، رومن رولان** و دیگر رئالیست‌های انتقادی متفاوت است. پروست در آخرین نوشته‌هایش، به‌ویژه در «**زمان باز یافته**»[۶۵۲] ، تدریجاً به این نتیجه رسید که شیوه‌ی زندگی مورد احترام او جداً تهدید می‌شود: امواج بلند پیکارها و توفان‌های بزرگ اجتماعی شدیداً علیه او نیز به حرکت درآمده بودند. پروست ضمن این‌که شیوه‌ی مختصر زندگی را به‌شکلی شاعرانه توصیف کرده بود، همان روش آزموده شده‌ی همه‌ی مدافعان نظام بورژوایی، یعنی روش انتقاد از خود برای حفظ جان و بقای خود را به‌کار گرفت. فرد بیگانه‌شده، که خود را مقیاس همه‌چیز و محور کاینات می‌دانست، نیاز به پشتیبانی اجتماعی را احساس کرد. غیراز این هم راهی نبود، چون بیگانگی فرد از جامعه در درون جامعه امکان‌پذیر است و مخصوصاً در جامعه‌ای بسیار پیش‌رفته، چشم‌گیر تر است. پروست ضمن توصیف جنبه‌های پنهان و مشکوک حیات سلسله‌مراتب اجتماعی، به ستایش میلیتاریسم و ناسیونالیسم پرداخت و به **روبرسن لوپ** که قهرمانانه در دفاع از منافع امپریالیستی بورژوازی فرانسه جان باخته بود، احترامی خودنمایانه نشان داد.

---

[۶۵۲].Le temps Ietrouve

هر چند جنبه‌ی اجتماعی داستان پروست تحت‌الشعاع شیفتگی او به روان‌شناسی قرار گرفته بود، ولی اهمیتش به‌عنوان نمونه‌ای از راهی که شعور بورژوایی- با وجود پالودگی و برکناری ظاهری‌اش از زندگی واقعی – می‌خواست برای آزمودن دفاع از خود مصممانه در شرایط نوین تاریخی جامعه‌ی سرمایه‌داری پس از جنگ اول جهانی در پیش بگیرد- جامعه‌ای که ساختار سیاسی‌اش تحت تأثیر اکتبر و اندیشه‌های وابسته به آن و تحت تأثیر تضادهای ذاتی خودش قرار گرفته بود- درخور توجه بود. رویدادهای پیچیده‌ای که در زندگی معنوی سده‌ی بیستم پدید آمدند، بازتابی از دگرگونی‌های پیچیده‌ی مشابه در حیات اجتماعی بودند.

رویدادها و تحولات گسترده‌ی تاریخی عصر ما که عصر گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم است، زندگی تک‌تک ساکنان کره‌ی زمین را تحت تأثیر قرار می‌دهد و آنان‌را در مسیر خود به پیش می‌برد. همه‌ی نهادها، عقاید، نظرات و اصول کهنه و منسوخ، در برابر چشمان ما دگرگون می‌شوند و آینده را می‌توان دید که در کارگاه تاریخ ساخته می‌شود، و این آگاهی که عقاید و نظرات متعلق به اجتماعات پیشین، **مهجور** هستند و یا اکنون راه خروج از عرصه‌ی جامعه را در پیش گرفته‌اند، یکی از ویژگی‌های بارز زندگی معنوی عصر ما شده است.

نتیجه طبیعی همه‌ی این دگرگونی‌ها آن است که انسان امروزی به‌طرزی بی‌سابقه با نیاز به **گزینش و تعیین** موضوع خود در مبارزه‌ی اجتماعی کنونی، که مفهوم و مضمون نهایی‌اش تبدیل روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی به روابط اجتماعی سوسیالیستی است، مواجه شده است. امروزه کسی نمی‌تواند مانند روبنسن کروزوئه در یک «جزیره‌ی خالی» زندگی کند. جهان‌نگری و فعالیت‌های عملی انسان نیز بدون **پایه‌های اجتماعی** نمی‌تواند به‌عنوان ادراک مستقل یا عمل مستقل پا بر جا بماند. این‌ها باید ضرورتاً به جزیی از نظام بغرنج و پیچیده‌ی حلقه‌های زنجیر اجتماعی، روابط متقابل، ستیزه‌ها، منافع و هدف‌هایی تبدیل شوند که زندگی را تشکیل می‌دهند.

شعور بورژوایی،دیگر یک‌پارچه، روشن و تردیدناپذیر نیست. اما در مورد شعور غیربورژوایی، که هنوز به شعور سوسیالیستی مبدل نشده است، در یک صف است، در یک صف قرار گرفتن آن با نیروهایی که اکنون در جامعه وجود دارند و می‌ستیزند اهمیتی تعیین‌کننده دارد. نامتجانسی و ناپایداری، تضادها و ناهماهنگی‌های درونی، و تصورات

موهوم آن درباره‌ی جهان، از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. پیچیدگی ظاهری آن، توأم با مجموعه‌ی اسطوره‌هایی که در جریان کوشش برای سوزاندن و تجزیه کردن واقعیت به‌وجود آمده‌اند نیز از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. اما در پس همه‌ی این توهمات و تکیه‌های شعور بیگانه‌شده، مفهوم ناپایداری و آسیب‌پذیری نظام موجود روابط اجتماعی قرار گرفته است– که البته در هر مورد، شکل‌های مختلفی به‌خود می‌گیرد.

این از رایج‌ترین شکل‌های نفی جامعه‌ی کنونی، انتقاد از آن جامعه از موضع فردی خام‌نما است، که ادراکی «کودکانه» و خودانگیخته از جهان دارد. چنان‌چه زندگی را از چشم‌های مردمان ساده بنگریم، مثلاً مانند آن‌چه در داستان ماجراهای «**شوایک، سرباز خوب**»[۶۵۳] نوشته‌ی **هاشک**[۶۵۴] یا کمدی‌های **چارلی چاپلین** می‌بینیم، این‌گونه انتقاد معمولاً با گونه‌ای جهان‌نگری دموکراتیک خودانگیخته ارتباط دارد. اما احساس مهجوری و ناپایداری روابط موجود اجتماعی، در شعور بورژوایی به‌معنای دقیق کلمه، غالباً شکلی عجیب و غریب به‌خود می‌گیرد و در نفی ترقیات صنعتی عصر ماشین و زندگی پر تلاطم شهری دنیای متمدن کنونی که از انواع ماشین‌ها اشباع شده است، متجلی می‌شود.

این گرایش، در هنر جدید، در تمایل به‌شکل‌های بدوی و علاقه‌ی شدید به هنرهای پیش از تاریخ یا هنر مردمانی که هنوز در مرحله‌ی قبیله‌ای تکامل مانده‌اند و تأثیر از تمدن جدید نگرفته‌اند دیده می‌شود.

اما هنرمندان بورژوای، این هنر سالم را از زمینه‌ی زنده و گذشته‌ی تاریخی‌اش که قدرت و مفهوم واقعی به این هنر می‌بخشد جدا می‌کنند و با تمرکز توجه بر عناصر **صوری** – نظیر سبک موجز و رسمی، اغراق در برخی ویژگی‌های فیزیولوژیک و بیان‌کنندگی طبیعت – که از مفهوم اولیه‌ی مذهبی و کیشی خود نصیبی ندارند، به‌صورت عامیانه درمی‌آورند. بدین‌طریق، هنرمندان بورژوایی، هنر قومی‌را که فاصله‌ی بسیاری با هنر ابتدایی دارد به‌شکل بدوی درمی‌آورند و به شیوه‌ای فورمالیستی بررسی می‌کنند، که بسیار طبیعی است زیرا مفهوم «بدوی» به‌عنوان شکلی از هنر

---

[۶۵۳] .the Good Soldier Schweik

[۶۵۴] .Hasek

و برخورد با هنر و فرهنگ ملت‌های غیراروپایی به‌عنوان **بیگانه** و **وحشی**، از شناخت بدوی و بسیار ساده‌انگارانه‌ی تضادهای زندگی معاصر و راه‌های حل آن‌ها ناشی شده است.

هنر بدوی انگاشته شده، نمی‌توانست زندگی را با تضادهای واقعی‌اش به‌شکل کلی در نظر بگیرد و پیچیدگی واقعی آن را نشان دهد، تا چه رسد به ترکیب کردن آن. بدوی‌گرایی به‌عنوان یک جنبش هنری (هر اسمی هم که به‌خود گرفته باشد– دادائیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، کوبیسم و غیره) نشانه‌ای از انحطاط فرهنگ جدید بورژوایی بود. جنبش مزبور به درد تأیید این نکته خورد که شعور بورژوایی معاصر، از تکامل زندگی عقب افتاده است و قدرتش برای درک ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ی زندگی، روزبه‌روز کمتر می‌شود.

گرایش به شهرنشینی، کاربرد ماشین در زندگی و پیش‌رفت‌های صنعتی از لحاظ مضمون و کیفیت اجتماعی، در ادبیات به‌طور غیرقابل مقایسه‌ای پیچیده‌تر از هنرهای زیبا یا موسیقی بازتاب یافت، هرچند موسیقی نیز تحت تأثیر گرایش به بدوی‌گرایی قرار گرفته بود. مطالعه‌ی تأثیرات شهرنشینی بر زندگی شخصی و اجتماعی انسان و مشاهده‌ی تضادهای ملازم پیش‌رفت مادی و فنی، به‌طور اجتناب‌ناپذیر، نویسنده را به ضرورت دست یازیدن به بررسی همه‌ی مسایل مربوط به تکامل بعدی سرمایه‌داری و مسیر عینی ترقی اجتماعی معاصر واداشت.

جوزف کنراد،[٦٥٥] حتی پیش از جنگ اول جهانی، دنیای رنگارنگ و درخشان دریاهای جنوب– آب‌های آرام آب‌گیرهای طبیعی که در تابش خورشید غروب، سرخ‌گون می‌نمایند، جزایر زیبایی مرجانی که با ترنم ابدی امواج ساحل به خوابی آرام فرو رفته‌اند– را به‌عنوان تنها پناه‌گاه انسانی که در ورطه‌ی تمدن شهرها و ماشین‌ها، رو به پژمردگی نهاده است و شرارت‌ها، آداب و رسوم، امیدها و ناامیدی‌های این تمدن را هم‌چو نفرینی به‌دنبال خود می‌کشد، توصیف کرده است. کنراد و قهرمانانش– چون بر روی‌هم تردیدی نیست که اراده‌ای نیرومند داشتند– دیگر به قدرت زنده ماندن جامعه‌ای که ترک کرده بودند باور نداشتند و به‌همین‌جهت راه دریا را در پیش گرفتند. اما جهانی

---

[٦٥٥] Joseph Conrade

که آن‌ها بدان پناه برند با تصوری که از آن داشتند تفاوت فراوان داشت. کنراد دریافت که تصویری که از زندگی در بیرون محیط خویش ترسیم کرده و ستوده است، به‌زودی به گذشته خواهد پیوست.

قایق‌های بادبانی سبک، جای خود را به قایق‌های موتوری می‌دادند، و افراد شجاع و ماجراجو که سعادت‌شان را با خطر انداختن جان خویش به دست می‌آوردند در برابر مباشران غرغرو که بوی خون و ویسکی می‌دادند و نمایندگان بنگاه‌ها و شرکت‌های گستاخ و بی‌رحم بودند، از میدان خارج شدند. کنراد ضمن آن‌که زیبایی خشن و عواطف پاک و طبیعی، روحیه و یک‌پارچگی مردانه و سالم را در مقابل زندگی پیچیده‌ی جامعه‌ی متمدن و فشارهای روزافزایش قرار داد، نتوانست هیچ‌یک از تضادهای اجتماعی را حل کند، بلکه صرفاً عدم شیفتگی خودش را به نتایج تکامل اجتماعی که موجب بیگانگی شده بود، مردم را به هم‌دیگر بی‌اعتماد کرده بود و هر انسانی را در سلول انفرادی عذاب و ناراحتی گرفتار کرده بود، به‌روشنی نشان داد.

آهنگ غم‌انگیزی که غالباً در آثار کنراد تکرار می‌شود، به‌هیچ‌وجه خصوصیت ویژه‌ی همه‌ی رئالیست‌های بورژوایی نبود و مثلاً برای **گیلبرت کیث چسترتُن** [٦٥٦] ، که با وی هم‌زمان بوده است، چیزی کاملاً ناشناخته بود. قهرمانان چسترتن، هیچ‌یک از پیچیدگی‌های روانی یا لطافت روحی و درام درونی شخصت‌های آثار کنراد را ندارند. چسترتُن با وجود همه‌ی گرایش‌هایی که به عنصر شگفتی‌آور و عجیب و غریب داشت، نگرشی سنت‌گرایانه در شکل آثارش دیده می‌شود. در کارهای او خبری از ترکیب‌بندی آزاد و بی‌قاعده و تغییرات ناگهانی در جابه‌جایی زمانی و خارج شدن از توالی تاریخی رویدادها نیست. چسترتُن، با صدای بلند می‌گفت که به همه‌چیز خوش‌بین است. اما تناقض‌های موجود در آثار او بر رد تمدن شهری معاصر مبتنی است. قهرمانان مطلوبش، اشخاصی که مصنوعاً ساده‌دل و خام نمایانده شده‌اند، مانند **بابا براون** و **اسمیت معصوم**، مأیوسانه می‌کوشند از جهان آشفته‌ی پیرامون‌شان سر درآورند و امیدوارند که روزنه‌ای روشن به جهان رنگارنگ و هیجان‌انگیزی که گویا در پس این زندگی آشفته‌ی روزانه نهفته است در برابرشان گشوده شود. چسترتُن و قهرمانانش در آرزوی نیرو بخشیدن به احساس‌ها، نقشه‌ها و

---

[٦٥٦] G. K. Chesterton

آرمان‌های کم‌خون انسان امروزی بودند و اجتماع را به‌علت هم‌تراز کردن و فقیر کردن شخصیت آدمی‌نفرین می‌کردند. اما دفاع چسترتُن از شخصیت آدمی، از افراطی‌گری عادی فراتر نرفت و در واقع کاری بیش از احیای **سنت‌های بشردوستانه‌ی حزب محافظه‌کار انگلیس**، که برجسته‌ترین نماینده‌اش در سده‌ی نوزدهم **کارلایل**[٦٥٧] بود، انجام نداد. آن‌چه چسترتُن در برابر پیش‌رفت‌های ماشینی پیشنهاد می‌کرد، چیزی مانند انگلیسی کهن در دوره‌ی اصناف بود(**ناپلئون از ناتینگ هیل**[٦٥٨]، **بازگشت دون کیشوت**[٦٥٩]، و مانند این‌ها). افراطی‌گری پرسروصدای او در عمل، بسیار ملایم و تا اندازه‌ای محافظه‌کارانه بود زیرا او نیز مانند قهرمانش **اسمیت معصوم**(انسان زنده[٦٦٠])، فقط «میثاق‌ها را نادیده می‌گرفت ولی احکام را رعایت می‌کرد». کنراد نشان داد که پیش‌رفت فنی، چگونه روحیه‌ی انسانی را متلاشی می‌کند. چسترتُن با این نظر مخالف بود و می‌گفت پیش‌رفت فنی به تقویت طبقه‌ی کارگر انجامید و بدین‌سان بر خطر آغاز انقلاب افزود. با این‌حال امیدوار بود که باز هم بتوان انقلاب را به یک شوخی تبدیل کرد(**مردی که پنجشنبه بود**[٦٦١])، و به سخن دیگر، امیدوار بود که احساسات انقلابی توده را با لیبرالیسم بورژوایی، رفیق‌تر کند. اما پس از انقلاب اکتبر مجبور شد این خیال باطل تسکین‌دهنده را کنار بگذارد، و در سال‌های ۱۹۳۰–۳۹ به توهمات دیگری پناه برد و به لاسیدن با نیروهای ارتجاع سیاسی پرداخت. او با متوسل شدن به «روزهای خوش گذشته»، ناتوانی جهان‌نگری خود و نفهمیدن معنا و مضمون دگرگونی‌های تاریخی را نشان داد و درها را برای نفوذ عناصر تخیلی غیرواقعی به آثار و نوشته‌هایش که به تحریف واقعیت پرداخته است باز گذاشت.

نظرات اجتماعی مطرح‌شده در آثار چسترتُن– دفاع از بازگشت به زندگی ظاهراً خوش و ساده‌ی سده‌های میانه– گرچه تناقض‌آمیز است ولی تا آن اندازه که ممکن است شخص تصور کند، غیرعادی نیست. امروزه بسیاری از نظریه‌پردازان بورژوایی در مفهوم و معنای ترقی تردید نشان می‌دهند و نمی‌توانند گرایش‌های بزرگ تکامل تاریخی

[٦٥٧] .Carlyle
[٦٥٨] .The Napoleon of Notting Hill
[٦٥٩] .The Return of Don Quixote
[٦٦٠] .Man Alive
[٦٦١] .The Man Who Was Thursday

روزگار ما را ببینند و بفهمند. آنان می‌کوشند تصویر واقعی تضادهای تکامل اجتماعی و پیچیدگی‌های واقعی ستیزه‌های اجتماعی را به چند اصل بدوی که مناسب آن‌هاست تقلیل دهند.

این‌گونه ساده‌انگاری آشکار تضادهای واقعی، از ویژگی‌های رئالیسم بورژوایی نخستین سال‌های سده‌ی بیستم که راه جدایی از تحلیل اجتماعی را پیش گرفته بود نیز به‌شمار می‌رفت.

رئالیسم می‌تواند پیچیدگی واقعی و مضمون کامل زندگی در جریان تکامل آزاد و طبیعی‌اش را ببیند و بازنمایی کند– و برتری‌اش بر دیگر شیوه‌های هنری نیز ازهمین‌جا سرچشمه می‌گیرد. اما رئالیست‌های بورژوایی نخستین سال‌های سده‌ی بیستم به **فرموله کردن** زندگی خو کرده بودند.

شناخت ساده‌انگارانه‌ی تضادهای اجتماعی، رئالیست‌های بورژوایی را به ارائه منظره‌ی یک‌جانبه‌ای از طبیعت انسان هدایت کرد و هنوزهم هدایت می‌کند. آن‌ها می‌کوشند انسان را هم‌چون جانور جلوه دهند؛ پرکارترین نویسنده در این میان **دیوید هربرت لارنس**[۶۶۲] نویسنده‌ی انگلیسی است که در این راه، دستخوش تحولی تکاملی شد. لارنس کارش را به‌عنوان هنرمندی که تصوری بی‌نهایت دقیق از زندگی واقعی دارد و کاملاً با زندگیِ یک‌نواخت و بی‌شادمانی توده‌ی کارگران ساده، شادی‌های کوچک و غم‌های بزرگ آنان آشناست، آغاز کرد. او سقوط پایه‌های زندگی دهقانان انگلیسی در اثر فشار بی‌رحمانه‌ی شهرهای گسترش‌یابنده‌ی صنعتی و تمدن ماشینی و زوال سنت‌های کهن را، که از جان و دل بر آن تأسف می‌خورد، و پایمال شدن و تهی شدن شخصیت انسان را که نتیجه‌ی این دگرگونی‌ها بود، توصیف کرده است. او گرچه ممکن است همواره از روابطی که برای شخصیت‌های داستان‌هایش ایجاد می‌کند سر در نیاورده باشد، ولی آن‌ها را در ارتباط نزدیک با محیط اجتماعی نشان داده است. اما در آخرین داستان‌هایش که در آخرین سال‌های دهه‌ی ۱۹۲۰–۲۹ نوشت، آشکارا کوشید که شخصیت‌ها را از محیط‌شان جدا سازد، و عوامل اجتماعی بنیانی روابط انسان‌ها را به‌عنوان موضوعی کم‌اهمیت بررسی کرد و شخصیت‌ها را به امید شهوات و غرایز و به‌ویژه غریزه‌ی جنسی

---

[۶۶۲] D. H. Lawrence

رها کرد. نگرش روان‌شناختی که آشکارا در نخستین کارهای او مانند «پسران و عاشقان»[٦٦٣] یا «رنگین‌کمان»[٦٦٤] دیده می‌شد میدان را برای تحلیل انگیزه‌های غریزی باز می‌کند، و تجسم ظریف عشق به‌عنوان یک عاطفه، جایش را به تجسم احساس‌های جنسی می‌دهد. البته لارنس همه‌ی انتقادهایی را که بر جنبه‌ی افراطی جنسی در آثارش شده بود، نادیده می‌گرفت. او مدعی بود که مضمون آثارش جنسی نیست بلکه برانگیزنده است. به‌گمان او جنسیت چیزی است که از ذهن می‌تراود و موجب واکنش‌های ذهنی می‌شود، حال آن‌که انگیزش جنسی، به‌خودی‌خود، معتبر، زنده و گرم است.

«انگیزش جنسی» درنظر لارنس و بسیاری از نویسندگان، پوششی بود بر واقعیت اصیل زنده و تضادهای آشتی‌ناپذیر و ستیزه‌های تندش، که لارنس می‌کوشید آن‌را نادیده بگیرد. انسان سده‌ی بیستم در نظر لارنس، یک‌سره از جهان مردمان گسسته و خود را به غرایز جسمانی سپرده است، رو در روی جهان ایستاده و سنگینی بار تمدن و همه‌ی پیوندها و الزامات اجتماعی را نفی می‌کند.

بر خلاف فرویدی‌ها که طبیعت آدمی را اساساً بیمار و روان‌پریش می‌پنداشتند، لارنس انسان را هم‌چون جانوری سالم می‌دانست و مجسم می‌کرد که اصولاً سرگرم ارضای شهوات جنسی خویش است. اما توهمی‌که لارنس درباره‌ی آزدی و استقلال آدمی‌از اجتماع داشت- توهمی‌که زاییده‌ی بیگانگی بود- یک تصور «صرف» باقی نماند و با گذشت زمان، رنگ اجتماعی مشخصی به‌خود گرفت. در داستان «**مار خوش‌خط‌وخال**»[٦٦٥] که در سرزمین مکزیک روی می‌دهد احساس‌های جنسی قهرمانان با به میان آمدن عطش قدرت، پیچیدگی خاصی می‌یابد و جانوری‌شدن طبیعت آدمی، به تجلیل از شخصیت‌های نیرومندی می‌انجامد که می‌توانند رمه‌های آدمیان را پیش برانند و راهنمایی کنند.

آن‌گونه‌ای از فردگرایی که لارنس آشکارا به ستایش‌اش پرداخته بود با ارتجاع سیاسی سال‌های ۱۹۲۰-۲۹ که تازه در کشورهای سرمایه‌داری به ایفای نقش عظیم خود پرداخته بود خویشاوندی داشت. ستایش لارنس از فردگرایی، که

---

[٦٦٣] .Sons and Lovers

[٦٦٤] .The Rainbow

[٦٦٥] .The Plumed Serpent

ظاهراً سراپا غیرسیاسی بود، در واقع، آثار او را با مسایل سیاسی داغ زمانه پیوند داد. اما اصل «انگیزش جنسی»، که به‌نظرلارنس نیروی محرک فعالیت‌های آدمی‌است، به تهی‌شدن تصویر جهان در آثار او و به عامیانه‌شدن طبیعت آدمی منجر شد.

لارنس ضمن تقلیل جنبه‌ای بی‌شمار معنوی و روحی شخصیت آدمی به چند غریزه‌ی بنیادی، راه انتقال تصویر کاملی از واقعیت را بر خود بست. او نمودار ناقصی را به‌جای دنیای گونه‌گون و پیچیده گذاشت و در کوششی که برای نمایاندن اسرار زندگی جسمانی آدمی‌داشت به نمادپردازی و لفاظی پرداخت و لطمه‌ی سنگینی به ساخت رئالیستی آثارش وارد آورد.

رودررویی غریزه و تمدن در آثار لارنس فقط یکی از شکل‌های بیان سرخوردگی رئالیستی بورژوایی در برابر پیش‌رفت اجتماعی است. **آلدوس هاکسلی**[٦٦٦] در رودر رو قرار دادن غریزه و تمدن از این هم فراتر رفت و بر انحطاط فرهنگی، که به‌نظرش در حکم انحطاط تمدن بوده است پافشاری کرد، چون او فرهنگ و تمدن را یکی می‌دانست.

اگر نیچه، یکی از معماران بزرگ بنای ایده‌ئولوژی امپریالیستی، همه‌ی ارزش‌ها را از نو ارزیابی کرد، هاکسلی می‌خواست از ارزش آن‌ها بکاهد. وقتی فلوبر «**فرهنگ عقاید عامه**»[٦٦٧] را تهیه کرد مدعی نبود که همه‌ی فرهنگ بشری بشری را در آن گنجانده است و به‌خوبی می‌دانست که این واژنامه، نمونه‌ای از دانش و حکمت بورژواهای متوسط است. برعکس این، هاکسلی از سوی‌دیگر، سراپای فرهنگی را که به‌دست گروهی سوای آن «چند برگزیده» آفریده شده باشد مجموعه‌ای از حقایق و معلوماتی می‌داند که به آیین‌هایی اجباری تبدیل شده‌اند و به‌همین‌علت، مرده‌اند و آفرینشی ندارند. او فرهنگ را از مردم جدا می‌کند و آن‌را میراث و آفریده‌ی «چند برگزیده» می‌داند و با تحقیر و خصومت به توده‌ها می‌نگرد.

---

[٦٦٦] Aldous Huxley

[٦٦٧] Dictionnaire

او آشکارا از سنت‌های انسان‌دوستانه که بر هم‌نوع‌دوستی و ایمان به نیروهای آفریننده‌ی آنان استوار است گسست. او حتی از سنت‌های لیبرالی، و دلسوزی به حال محرومان نیز گسست و نقش بردگان گنگ را که در خدمت گروه برگزیده‌ی معنوی کوچکی هستند برای توده‌های زحمت‌کش قائل شد. هاکسلی، نیاز به آموزش مردم را بدبینانه رد کرد و اصرار داشت که کافی است چند مهارت و عادت ساده به آن‌ها آموخته شود: مانند چگونه باید رفتار کرد، چگونه باید کار کرد و چگونه باید اطاعت کرد. به‌ادعای او، دانش و فرهنگ، هیچ ضرورتی برای شخص عادی ندارند زیرا هر دو موجب آشفتگی حواسش می‌شوند و به‌سخن‌دیگر، آشنا کردن او با این دو به‌معنای آشنا کردن او با عقایدی درباره‌ی دگرگون‌سازی نظام کنونی امور و دست یافتن به آزادی واقعی خواهد بود. هاکسلی از چشم‌انداز دگرگونی‌های بنیادی تاریخی به هراس افتاده بود و اقتضای دگرگون‌سازی انقلابی اجتماع را به‌نفع حفظ نظام سرمایه‌داری در دوران بزرگ‌ترین انقلاب تاریخ نفی می‌کرد و مصرّانه بر آن بود که به آزادی سیاسی (و در اصل به هرگونه آزادی دیگر) نمی‌توان دست یافت. بشریت به‌طورکلی، احتمالاً نمی‌تواند آزاد باشد: آزادی حقیقی، امتیاز ویژه‌ی برخی از اشخاص است، اشخاصی که قدرت دارند و به‌اتکای ثروت و دارایی و توانایی‌هاشان بر توده‌ی مردم برتری دارند. انسان کوچه و خیابان نیازی به آزادی ندارند؛ این آزادی، باری است بر دوش او و نمی‌داند با آن چه کند. او در زیر یوغ آشنای اطاعت و بردگی، به‌مراتب شادمان‌تر است. بنابراین، اگر بشریت قدرت لازم برای دست یافتن به آزادی را ندارد و حتی نیازی به آن ندارد، ترقی اجتماعی نیز ممکن نیست و نظام روابط سرمایه‌داری کنونی را می‌توان و باید نگه‌داشت و با تکامل تاریخ سازگار کرد- و این نکته‌ای است که هاکسلی جرأت انکارش را ندارد. اما سازگار کردن اجتماع بورژوایی با شرایط جدید با دادن استقلال بیش‌تر به افراد برگزیده و سنگین‌تر کردن توده‌ها امکان‌پذیر می‌شود.

هاکسلی به هم‌عصرانش هشدار می‌داد که زیاد با توده‌ها و عقاید مربوط به دموکراسی لاس نزنند، چون معتقد بود که اگر توده‌ها پافشاری کنند، شخصیت آدمی تابع خواست‌های توده‌های خام و جاهل می‌شود و آینده‌ای تیره و تار خواهد داشت. او نیز مانند لارنس، پیش‌رفت‌های فنی را خطرناک می‌دانست اما به‌جای نفی بی‌چون‌وچرای تمدن

ماشینی، می‌کوشید به بررسی و تفسیر تأثیر تضادهای اجتماعی در فرد بپردازد. در اوج بحران بزرگ و در سال‌هایی که فاشیسم بی‌رحمانه به‌سوی سرکوب آخرین آزادی‌های دموکراتیک **جمهوری وایمار** پیش می‌رفت، در زمانی که مبارزه‌ی طبقاتی تشدید یافته بود و احساسات ضدبورژوایی توده‌ها در کشورهای سرمایه‌داری بالا می‌گرفت، هاکسلی که بی‌نهایت از رنگ و آهنگ رویدادها پریشان شده بود، همه‌ی شرارت‌ها ی جهان را به پیش‌رفت فنی و فعالیت‌های روزافزون توده‌ها نسبت می‌داد. او در کتاب «**دنیای قشنگ نو**»[٦٦٨] ، تصویری بس تیره از دنیای آینده کشید و اصرار کرد که این، همان‌چیزی است که به انتظار بشریت نشسته است، مگر آن‌که بشریت بتواند بر آن‌چه هاکسلی انحرافات تکامل تاریخی نامیده است غلبه کند. او با ایمان به این اعتقادش که توده‌های مردم فقط در حالت انقیاد می‌توانند سعادتمند باشند، دنیای آینده را به‌شکل دولتی با سلسله‌مراتبی بی‌نهایت خشک مجسم کرد که بر تکنولوژی بی‌روح و نقاله‌ای آمریکایی‌ها مبتنی است، و عقاید یکسان‌کننده‌ای را که گویا مختص کمونیسم است به اجرا درآورده بود. هاکسلی توجهی به تنزل شأنِ توده‌های مردم تا حد سعادت حیوانی نداشت- هم‌چنان‌که در داستانش این توصیف کرده است- بلکه به سرنوشت فرد بورژوایی توجه داشت که ممکن است از آزادی شخصی و امتیازهای اجتماعی‌اش محروم شود.

هاکسلی ضمن ارزیابی تمام رویدادهای زندگی، تاریخ و مبارزه‌ی اجتماعی از دیدگاه انسان صاحب شعور بیگانه‌شده، و دفاع از اصل ارزش مطلق فرد، غالباً انتقادش را متوجه افکار مترقیانه‌ی زمانه و نیروهایی کرد که دست‌اندرکارِ متزلزل ساختن پایه‌های نظام بورژوایی بودند. بدبینی و خصومت او نه‌فقط در اثر جریان رویدادهای تاریخی، بلکه در اثر عملکرد جنبه‌ی خلاق و سازنده‌ی طبیعت انسان که توده‌های مردم را به‌سوی آینده‌ی ناشناخته و قله‌های شناخت علمی رهنمون می‌شود پدید آمده بود. هاکسلی با رضایتی عنودانه انسان را بدنام کرد و او را هم‌چون موجودی شهوانی، خرفت و کینه‌توز نمایاند و هرج‌ومرج را بر کار سازنده، ترجیح داد.

[٦٦٨] Brave New World.

در سال‌های منتهی به جنگ دوم جهانی و در سال‌های پس از جنگ، هیجان شدید اجتماعی و تغییرات تاریخی بزرگی که هاکسلی دید، وی را متقاعد کرد که بشریت نخواهد توانست نیروهای ویران‌گری را که از چنگالش آزاد شده‌اند مهار کند و تا جایی پیش رفت که نظریه‌ی ترقی اجتماعی را نیز رد کرد. او ضمن آن‌که به گروه اقلیت غرق‌شده در خودشیفتگی عرفانی پیشنهاد می‌کرد پناه‌گاهی برای رهایی از توفان‌ها پیدا کنند، برای بشریت به‌طور کلی آینده‌ای مصیبت‌آور پیش‌بینی می‌کرد. او معتقد بود که غرایزحیوانی نهفته در انسان را نمی‌توان مهار کرد یا تغییر داد و مردم تا حد جانوران وحشی (**میمون آدم‌نما و ماهیت**[٦٦٩]) تنزل می‌کنند و این غرایز، سرانجام، مسلط می‌شوند و بشریت را به‌عقب می‌کشانند. درباره‌ی فعالیت اجتماعی انسان‌ها، دولت‌ها و احزاب و انواع گوناگون نهادها اجتماعی ماهیتاً متخاصم با انسان، و غیرانسانی شدن شخصیت آدمی‌در اثر تکامل منتهی به هم‌تراز و یکسان‌شدن آن‌ها، هاکسلی مفید بودن فعالیت اجتماعی مردم را انکار و شدیداً به نظریه‌ی ترقی حمله کرد. در داستان «**دیداری نو از دنیای قشنگ نو**»[٦٧٠] اندیشه‌ی دگرگون‌سازی جامعه را به‌عنوان توهمی‌صرف معرفی کرد. آینده، بسانی که می‌بیند، نشان از استبداد و سرکوب هرچه بیش‌تر برای آزادی فردی دارد. هاکسلی مانند همه‌ی ایده‌ئولوگ‌های بورژوایی، وقتی واژه‌ی «انسان» را به‌کار می‌گیرد نه تمامی نژاد بشر بلکه جزء کوچکی از آن یعنی انسان بورژوا را در نظر دارد. به‌گفته‌ی او این سرکوب آزادی فردی به‌کمک نظریه‌ی بازتاب‌شناسی **پاولف** و رسانه‌های همگانی مانند روش‌های جدید تبلیغاتی عملی خواهد شد. هاکسلی رشد جمعیت را تهدیدی دیگر برای فردگرایی می‌دانست. بدین‌ترتیب، تکامل ایده‌ئولوژیک هاکسلی، دایره‌ی کاملی را از شک‌اندیشی تا نیهیلیسم پوست‌کنده و تسلیم‌شده در برابر ارتجاع پیموده است، چون او حاضر نبود وجود نیروهای قادر به مقابله با آن و در هم شکستن آن‌را بپذیرد.

نثر هاکسلی، همواره سرشاره از طنز است- طنزی بسیار متفاوت با آن طنز نیک‌خواهانه و سخاوت‌مندان‌های که چاشنی آثار آناتول فرانس بود، یا طنز انتقادی و کوبنده‌ی اجتماعی که مختص طنزنویسان بزرگی چون سوویفت و

---

[٦٦٩] Ape and Essence

[٦٧٠] Brave New World Revisited

شچدرین بود یا طنزی که رومانتیک‌های آلمانی برای ملایم‌تر نمایاندن ستیزها و تضادهای زندگی به کار می‌بردند. طنز هاکسلی نتیجه‌ی تمدنی وامانده بود و هدف بزرگش تمامی چیزهای شریف و زیبا، فرهنگ و طبیعت انسان بود: به‌گفته‌ی **نکراسوف**[٦٧١] شاعر بزرگ روس، طنز «کسانی بود که هرگز نمی‌زیند ولی راه احتضار را می‌پویند». این طنز که با ضعف پیری درآمیخته است احساسات آدمیان را به مسخره می‌گیرد، مردم را از امیدوار شدن به آینده محروم می‌گرداند و توجه‌اش را بر دفاع از فردی تنها متمرکز می‌کند که منکر اصول انسان‌گرایی است.، به اخلاق ارزشی نمی‌دهد و شناخت و ترقی و آزادی را نادیده می‌گیرد. تنها آسایش کوچکی که به این فرد تنها داده شد نوعی دوری عرفانی از دنیایی بود که به‌عنوان وسیله‌ای برای مقابله با پیش‌رفت تاریخ جهان هم‌راه با حرکت اجتناب‌ناپذیرش در جهت پی‌ریزی شکل‌های جدیدی از روابط اجتماعی مانند کوششی برای آب کردن یخ‌های قطب جنوب با افروختن یک کبریت، به‌طرز رقت‌آوری بی‌ثمر بود. شعور هاکسلی بازتابی از بارزترین ویژگی‌های انحطاط جدید بود، و با آن‌که در آثار اولیه‌اش از شیوه‌ی نویسندگی رئالیستی پیروی می‌کرد و به گرایش‌های غیررئالیستی رایج در آن زمان می‌خندید، در سال‌های بعد، از آن رئالیسم کسالت‌آور سال‌های اولیه نیز دست برداشت. قهرمانان او هرگونه تشابه با قهرمانان زنده و واقعی را از دست دادند و به‌صورت رمزهایی در آمدند که تجسم اندیشه‌های خاصی بودند. احساس‌های آنان خشک شدند و جایشان را مجموعه‌ای از محرک‌ها وانگیزه‌های منطقی گرفت، و محتوای معنوی و فکری آنان به دانشی نازا و کتابی مبدل شد. پندگویی، تعلیم و تربیت و تجرید ، در آثار او برجسته می‌شوند و استعدادش دیگر نمی‌تواند آن‌ها را مهار کند. او که بار دانش کتابی بر شانه‌اش سنگینی می‌کرد، از واقعیت می‌هراسید و هرگونه پیوند با افراد دیگر را رد می‌کرد، به ژرفای گلابه‌ی سیاه نیهیلیسم در می‌غلتید.

شعور بورژوایی در آن زمان به‌خوبی بر این نکته واقف بود که فرد فقط در کنار جامعه قرار ندارد، فقط منافع شخصی خودش را در مقابل جامعه قرار نمی‌دهد، بلکه بخشی از مجموعه‌ی گسترده‌ی روابط متقابل است و از این راه در مبارزه‌ی میان منافع متضاد و دارای ماهیت فوق شخصی شرکت می‌جوید. نادیده گرفتن وجود گرایش‌های

---

[٦٧١] Nekrasov

گوناگون در جهت وحدت، تمرکز نیروهای اقتصادی، سیاسی و معنوی جامعه‌ی معاصر که بازتابی از روند گذار از سرمایه‌داری انحصاری به سرمایه‌داری دولتی بود، امکان نداشت. طبیعی است که این روند به‌شکلی غیرمستقیم و کج دیده می‌شد. و بدون‌تردید، شالوده‌ی تمام نظام‌های فکری که انسان را موجودی منفرد و مستقل و حاضر در شبکه‌ی روابط گوناگون با مردم و جهان در نظر می‌گیرند، همین واقعیت بود. تجلی اصلی و اولیه‌ی این گرایش‌های وحدت‌جویانه که در تکامل اجتماعی مشاهده می‌شد اصل **وفاق‌گرایی**[٦٧٢] بود، که یک، شخصیت و فرد در «جهان‌ها» و «نیروها» را در بر می‌گرفت. وفاق‌گرایان، و مخصوصاً **ژول رومن**[٦٧٣] ، می‌خواستند«من» را در«ما» یا فرد را در گروه حل کنند. در نظر آنان هر پدیده‌ای را می‌شد به‌شکل «ما» یا «گروه» بررسی کرد: دسته‌ای از کارگران کارخانه که پس از پایان کارشان به خانه باز می‌کردند، یک گروهان سرباز یا گروهی از بیکاران. هم‌چنان که ژان پل سارتر[٦٧٤] ، نه از روی نیک‌اندیشی، نوشته است، «ما رویدادی را می‌بینیم ، ما در آن مشارکت می‌کنیم. این، همان وفاقی است که ژول رومن کوشید در داستان «**شراب سفید ویلت**»[٦٧٥] یا «زندگی دسته‌جمعی» [٦٧٦] بنمایاند.»[٦٧٧] وفاق‌گرایان با نشاندن انواع گوناگون روابط گروهی به‌جای روابط طبقاتی، نتوانستند اعضای گروه‌های تصادفی مردم را به‌صورت شرکای منافع مشترک مسلط بر منافع اجتماعی – و در واقع برای نفی وجود منافع مختلف اجتماعی در هر شخص– و یکی نمایاندن مضمون عینی هدف‌های اعضای گروه با هدف‌های خود گروه نشان دهند. ژول رومن در داستان «**شراب سفید ویلت**» وفاق اعتصابیون را به هر فرد اعتصابی بسط می‌دهد. اما او هیچ تمایزی میان این احساس و هم‌دردی، و رفاقتی که سرباز به‌هنگام رژه در خیابان‌های پاریس یا گردان خودش برای سرکوبی کارگران احساس می‌کند قایل نمی‌شود. نتیجه‌ی این شیوه، تأکید بر ماهیت ناپایدار تفاوت‌های طبقاتی و تسلط و قدرت بی‌پایان آن اصول خودانگیخته و

٦٧٢.Unanimism

٦٧٣.Jules Romains

٦٧٤.Jean- Paul Sartre

٦٧٥.Vin blanc de la Villette

٦٧٦.Vie unanime

٦٧٧.J.- P. Sartre, Lelte et le neant Essai dontologie phenomenologique, Paris, ١٩٤٣, P.٤٨٥.

وحدت‌جویانه‌ای بود که در جامعه‌ی بورژوایی عمل می‌کنند و ژول رومن و قهرمانانش ترجیح می‌دهند انسان را همکار این نیروها قلمداد کنند و به مدارآن‌ها بکشانند. بدین‌ترتیب، وفاق‌گرایان، عوامل اجتماعی را در برابر مفهوم وفاق اراده‌های انسانی به‌عنوان نیروی محرک بنیادی رفتار انسان، نادیده گرفتند. این اراده‌ها، که انسان را در خود فرو برده‌اند، متوجه **حفظ** شرایط موجود اجتماعی‌اند و در نقطه‌ی منافع طبقاتی مغایر با «وفاق» قرار دارند.

به‌بیان دیگر، اندیشه‌ی **وفاق**، هم‌چنان‌که ادامه‌ی اثر بیست‌وهفت جلدی رومن به‌نام **رادمردان**[٦٧٨] تأیید کرد و به‌عنوان ابزاری در مبارزه با نیروهای ضدبورژوایی به کار گرفته شد. این داستان که به‌عنوان چهره‌ی گسترده‌ای از زندگی و عادات مردم و منظره‌ای چندمرحله‌ای از جامعه‌ی بشر در آستانه‌ی **جنگ اول جهانی** آغاز شده بود، تدریجاً، هم‌راه با رشد نظرات سیاسی نویسنده، رو به فساد نهاد و به نوشته‌ای ارتجاعی علیه جنبش‌های مترقی معاصر، مخصوصاً کمونیسم، تبدیل شد. آن‌چه ژول رومن را از آفریدن منظره‌ی ترکیبی زندگی بازداشت فقط نظرات مرتجعانه‌ی سیاسی‌اش نبود بلکه وسیله‌ای که برای تجسم مردم و جامعه در تحت تأثیر این نظرات ابداع کرده بود نیز در او تأثیر داشت.

اگر گروه‌ها نسبت به منافع شخصی افراد تشکیل‌دهنده‌ی خود بی‌تفاوت باشند و این منافع ناهمگن در پس پرده‌ی «وفاق» قرار گرفته باشند، منطقی است که نباید هیچ قهرمان عمده‌ای به‌عنوان مرکز ایده‌ئولوژیک یا معنوی اثر وجود داشته باشد. ژول رومن می‌نویسد: «لزوم ارتباط دادن هر چیز به یک شخصیت مرکزی با تصوری از جهان پیوند دارد که متکی بر فرد است و درست‌تر این است که آن‌را نه فردگرایانه بلکه **فردمدارانه** بنامیم، هم‌چنان که یک زمانی کره‌ی زمین را مرکز کائنات می‌پنداشتند. اما وقتی موضوع واقعی، خود جامعه یا گروه بزرگی از انسان‌ها مشتمل بر سرنوشت‌های گوناگون فردی باشد که هر کدام‌شان مستقلاً حرکت می‌کنند و تا مدت زمانی طولانی یک‌دیگر را نمی‌شناسند و نمی‌پرسند آیا برای نویسنده راحت‌تر این نیست که تمام این‌ها تصادفاً در یک لحظه‌ی خاص با هم

---

[٦٧٨]. Les homes de bonne volonte

دیدار کنند.. به سنتی کهنه تبدیل می‌شوند.»[۶۷۹] بدین‌سان ژول رومن می‌گوید داستان سنتی مبتنی بر اصل کنش متقابل قهرمان و محیط اجتماعی را با «رود داستان»[۶۸۰] جایگزین کنیم که در آن موضوعات، شخصیت‌ها و رویدادهای متوازی، بی‌آن‌که پیوند و ارتباطی با یک‌دیگر پیدا کنند، به صحنه می‌آیند.

چنین نگرشی به زندگی و تاریخ، آشکارا نادرست است، زیرا ژول رومن ضمن تأکید بر ماهیت تصادفی و نامعین رویدادها یا پدیده‌های تاریخی، گرایش‌های قانونمند واقعی روند تاریخی و این واقعیت را که روابط درونی و وابستگی متقابل رویدادها و فعالیت‌های انسان، بیش از آن که به چشم آید، نادیده گرفت. وفاق‌گرایی به این دلیل ساده که تفسیر بسیار ساده‌اندیشانه و اولیه‌ای از روابط متقابل فرد و جامعه به‌عمل می‌آورد شکست خورد و کنار گذاشته شد. تصویر به‌مراتب پیچیده‌تری از این روابط را می‌توان در اگزیستانسیالیسم مشاهده کرد.[۶۸۱]

اگزیستانسیالیست‌ها برخلاف هم‌نوایی‌های بسیار متفاوت سیاسی‌شان، توصیف کاملاً متقاعدکننده‌ای از دنیای جدید و شعور معاصر بورژوایی به‌شکلی که در ادراک بورژوایی **به نظر می‌رسد**، به‌عمل آورده‌اند. این رمز موفقیت، محبوبیت و پذیرش گسترده‌ی اگزیستانسیالیسم است، که بیش‌تر به مجموعه‌ای از نوشته‌های روزنامه‌ای شباهت دارد تا به شبکه‌ی نظرات هم‌بسته. تأثیر آن بر تعدادی از نویسندگان رئالیست که زندگی را اساساً با عبارت اگزیستانسیالیستی مجسم کرده‌اند از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد.

فلسفه‌پردازی اگزیستانسیالیستی در درجه‌ی نخست به مقام انسان در جهان و جامعه و روابطش با زندگی، جامعه و انسان‌های دیگر مربوط می‌شود. این بدان‌معنا نیست که اگزیستانسیالیسم، پیروزمندانه، تصویر اصیلی از روابط اجتماعی ترسیم می‌کند زیرا تحلیلش از زندگی معاصر و روان‌شناسی انسان و ارزیابی رویدادها صرفاً بر تجربه‌ی انسان بورژوا مبتنی است. اگزیستانسیالیست‌ها با آن‌که نمی‌خواهند در چارچوب بسته‌ی تفکر انسان‌مدارانه باقی بمانند، نمی‌توانند خودشان را تماماً از زیر نفوذ آن برهانند زیرا نظرات خود آنان محصول روند بیگانگی است، و خودشان نیز شخصیت

---

[۶۷۹] Jules Romains, Les homes de bonne volonte, V.I, Paris, ۱۹۳۲, P.XIII.

[۶۸۰] "roman fleuve"

[۶۸۱] – اشاره به اگزیستانسیالیسم در این‌جا تا آن حدودی است که به ادبیات و موضوع رئالیسم مربوط می‌شود. (نویسنده)

فردی را نقطه‌ی عزیمت یا به‌گفته **یاسپرس**[۶۸۲]، «**یک**» قرار می‌دهند. اما این «یک» در کنار انسان‌های دیگر، برای خودش و برای دیگران وجود دارد: از این‌جاست آن‌چه اگزیستانسیالیس‌ها «هم‌بودی» یا «هم‌زیستی» می‌نامند.

اما اگزیستانسیالیست‌ها زندگی با هم‌دیگر یعنی زندگی در جامعه را به‌شکل زندگی واحدهای اجتماعاً برابر در نظر می‌گیرند. بدین‌ترتیب، آن‌ها انسان را به‌شکل مجرد در نظر می‌گیرند و روابط اجتماعی را نیز به‌صورت تجریدی در می‌آورند و از مضمون مشخص تاریخی‌شان محروم می‌گردانند. در نظر اگزیستانسیالیست‌ها، ادارک خود، مضمون هم‌بودی یا زندگی با هم‌دیگر است.

به‌گفته‌ی اگزیستانسیالیست‌ها، هم‌بودی فقط توأم با مفهوم «رابطه با تو» (مارسل)، «ارتباط» (یاسپرس)، یا«با دیگری بودن»(سارتر)، یعنی زمانی میسر می‌شود که یک وجود دیگری را درک می‌کند و با او ارتباط برقرار می‌سازد. یاسپرس در مقاله‌ی «**درباره‌ی شرایط و امکانات اومانیسم نوین**»[۶۸۳] می‌کوشد ثابت کند که فردگرایی، شالوده‌ی انسان‌گرایی است. او می‌نویسد: «در تحلیل ما از مبارزه برای دست یافتن به آزادی درونی، انسان به‌صورت «**یک**» در نظر گرفته می‌شود. آیا از این‌جا چنین تلقی نمی‌شود که «یک» همه چیز است؟ برعکس، «**یک**»، به‌عنوان فرد در جریان امور وجود ندارد و فقط تا آن‌جا «یک» است که با «**خودها**»ی دیگر و جهان ارتباط برقرار کند.»[۶۸۴]

شاید گمان کنید منظور یاسپرس از ارتباط، شکل‌های پیچیده‌ای از روابط اجتماعی است که شالوده و تعیین‌کننده‌ی تمامی دیگر روابط انسانی‌اند. اما نه، یاسپرس آن روابطی را ارتباط می‌نامد که انسان توانایی‌های بالقوه‌اش را در آن‌ها متجلی سازد. یاسپرس، **رهبری و خدمت**، از جمله شکل‌های بسیار متنوعی از رابطه، مانند اطاعت و مسئولیت، وفاداری و مهربانی را، یکی از مهم‌ترین انواع ارتباط می‌دادند – و در این‌جا تأثیر شلر به‌خوبی تشخیص داده می‌شود. به‌بیان دیگر، یاسپرس نابرابری اجتماعی موجود در این‌گونه ارتباط را ماقبل تجربی می‌داند و یک پدیده‌ی گذرای تاریخی را ابدی می‌پندارد. انواع دیگر ارتباط عبارت‌اند از **ارتباط‌پذیری**، شالوده و شرط لازم برای ممکن‌شدن روابط

---

[۶۸۲] .Jaspers

[۶۸۳] .Uber Bedingungen und Moglichkeiten eines neuen Humanismus

[۶۸۴] .Karl Jaspers, Rechenschatt und Ausblick Munchen ۱۹۵۱, S. ۲۹۲.

انسانی، بحث، ایجاد تفاهم متقابل بیش‌تر، و **روابط سیاسی**، که آن‌را در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داد و بر این سفسطه تأکید کرد که «یک» از سیاست مستقل است.

سارتر نیز در آثار فلسفی‌اش انسان رااز عنصر روابط اجتماعی جدا می‌کند. سارتر در کتاب «**هستی و نیستی**»[۶۸۵] که احکام بنیادی‌اش را هرگز کنار نگذاشته است انواع روابط موجود در جهان را به‌شکلی که خودش می‌بیند توصیف کرده است. این روابط از لحاظ اصولی تفاوتی با روابط مورد نظر یاسپرس ندارند.

به‌گفته‌ی سارتر، «**یک**» به‌اتکای نظراتش از «**دیگر**»ی جدا می‌شود. با وی ارتباط برقرار می‌کند، و این مفهومی‌است برابر با یک مقوله. **در نظرگرفتن** و **درنظر گرفته شدن** بدین معناست که شخص خودش را به‌شکل **دیگری**، یا به‌بیان دقیق‌تر، **دیگری** را به‌شکل مفعول خودش ببیند. دانشی که به من می‌گوید من **دیگری** نیستم از بدنی سرچشمه می‌گیرد که آن‌چه را «دنیای من» نامیده می‌شود تشکیل می‌دهد و «**دیگر**» نیز از طریق زبان، **مازوخیسم**، **سادیسم**، **بی‌تفاوتی**، **اشتیاق** و تنفر تحقق می‌یابد. سارتر همین‌گونه روابط را تعیین‌کننده می‌نامد. اگزیستانسیالیسم مفهوم طرح یا پروژه را که شامل امکانات شخص، هرچند بدون مضمون مشخص اجتماعی می‌شود، به‌جای هدف یا نفع اجتماعی – نیروی محرک واقعی فعالیت انسان – می‌نشاند. اگزیستانسیالیست‌ها این فرزندان خلف سده‌ی بیستم، پیش‌رفت تکنولوژیک را انکار نمی‌کنند. هایدگر گفت: «... تکنولوژی، سرنوشت سده‌ی ما است.» لیکن برای آن‌که بتوانند پیش‌رفت‌اش را تضمین کنند، در راه پالودن تکنولوژی به‌کمک هنر مبارزه کردند- بارزترین نمونه‌اش رساله‌ی‌هاید گر به‌نام «**رسالت شاعر چیست؟**»[۶۸۶] است. با این‌حال، مفهومی که آن‌ها از انسان دارند بدبینانه است و به آیین رواقی نیاز دارد.

اگزیستالیست‌ها به این دلیل درباره‌ی لزوم آیین رواقی بحث می‌کنند که می‌گویند زندگی انسان در برابر مرگ جریان دارد. این کشف تازه‌ای نیست و انسان در سراسر تاریخ خود، این شجاعت را داشته است که سرانجام، یک

---

[۶۸۵] L etre et le neant

[۶۸۶] "Wozu Dichter$"

روزی چشم از جهان فرو خواهد بست. اما این اندیشه که انسان رویاروی مرگ (نیستی)ایستاده است و نیستی را با خود همراه دارد، موجب پیدایش اندیشه‌ی پوچ بودن زندگی مبتنی بر ترس و اضطراب می‌شود. آن‌ها فقط به آزادی «یک» می‌اندیشند و در برابر مسأله‌ی بنیادی چگونگی دست‌یابی به این آزادی، بی‌تفاوت‌اند. آدمی سر در نمی‌آورد که چرا به دموکراسی بورژوایی متمایل بودند- حتی هایدگر و یاسپرس در آخرین سال‌های زندگی‌اش، مدتی با فاشیسم به سازش رسیدند.

ماهیت تیره‌گون اگزیستانسیالیسم، تمایلش به جدا کردن عواطف «صرفاً انسانی» و حالات روانی از نیروهای محرک بنیادی‌شان، تصور انسان به‌عنوان موجودی که در ورطه‌ی هراس، نگرانی و عذاب گیر کرده است، و نشاندن پیوندهای «صرفاً انسانی» به‌جای روابط اجتماعی – تماماً بازتابی از گرایشی هستند که نه‌فقط در فلسفه، بلکه در هنر و ادبیات معاصر نیز رواج دارد.

اگزیستانسیالیسم علی‌رغم آن‌که ادعا می‌کند، «انسان‌گرایی نوین» به‌شمار می‌رود، در واقع فرسنگ‌ها با پژوهش‌ها و آرمان‌های انسان‌گرایانه‌ی اصیل و واقعی روزگار ما فاصله دارد. یاسپرس در رساله‌ی «**در باره‌ی شرایط و امکانات اومانیسم نوین**» آشکارا می‌پذیرد که: «انسان‌گرایی، هدف نهایی نیست. بلکه صرفاً فضایی معنوی فراهم می‌آورد که در آن هر انسانی می‌تواند و باید برای رسیدن به آزادی‌اش مبارزه کند.»[۶۸۷] بدین‌ترتیب ، فقط فعالیت‌های فرد در جهت پاسخ‌گویی به علایق شخصی خودش پذیرفته می‌شوند، زیرا مبارزه در راه **آزادی شخصی** به‌تنهایی، مبارزه برای ایجاد یک نظام هماهنگ روابط اجتماعی را که در آن شخص ضمن حفظ و تقویت فردیت خودش، نیازی به دفاع از آزادی خویش در برابر جامعه نداشته باشد، غیرممکن می‌سازد.

تفسیر اگزیستانسیالیستی آزادی، که شکل عجیبی از قدرگرایی را با اراده‌گرایی آشکار در هم می‌آمیزد، به‌طرز اجتناب‌ناپذیری تفکر تاریخی را نابود می‌کند. هایدگر می‌گوید. «آزادی، عرصه‌ی سرنوشت است». و این فکر در اگزیستانسیالیسم طبیعی است زیرا شعور بیگانه‌شده، همواره احساس ناآزادی می‌کند. در همان‌حال، آزادی را به‌شکل

---

[۶۸۷] K. Jaspers, Rechenschaft und Ausblick, Reden und Aufsatze ۱۹۵۱, S. ۲۸٤.

اراده‌ی شخصی در نظر می‌گیرند زیرا فرد در برابر دنیا و کل نیروهای اجتماعی و اقتصادی قرار دارد و وابسته‌ی آن نیست. نتیجه‌ی منطقی این‌گونه خودآگاهی، این حکم سارتر است که می‌گوید انسان **محکوم به آزاد بودن است**.

اگزیستانیسالیست‌ها به‌طرز اجتناب‌ناپذیری مسأله‌ی انتخاب را با مفهوم آزادی پیوند می‌دهند ولی آن را چیزی «صرفاً انسانی» می‌پندارند. آنها معتقدند که وجود، همیشه در موقعیتی خاص تحقق می‌یابد و به‌همین‌علت، انسان همیشه با ضرورت انتخاب کردن مواجه است. این نکته برای همه روشن است و چیز تازه‌ای در اصل فکر نیست. اما اگزیستانسیالیست‌ها لزوم انتخاب را به‌معنای تأیید اراده‌مداری فرد تلقی می‌کنند. آن‌ها موقعیت‌ها را به موقعیت‌های قابل رفع و «موقعیت‌های مرزی» تقسیم می‌کنند. هستی تاریخ، که در آن انسان از وجود خودش آگاه می‌شود و در پی آن زمان یا **سیر تاریخی** را درک می‌کند، به مقوله‌ی اخیر تعلق دارد. انسان در همان حال که تا اندازه‌ای می‌تواند وجود شخصی خودش را بشناسد، نمی‌تواند ویژگی‌های فوق شخصی و عام وجود تاریخی یعنی موقعیت‌های مرزی را بشناسد، و نمی‌تواند بر آن‌ها چیره شود و رفع‌شان کند. بدین‌ترتیب، حد شناخت، تجربه‌ی تاریخی را تعیین می‌کند.

به‌طور کلی، اگزیستانسیالیسم نه فقط نتوانسته است پایه‌ی ایده‌ئولوژیک رئالیسم بشود، بلکه وقتی تزهایش تدریجاً بر یک کار ادبی غلبه می‌کنند منظره‌ی رئالیستی جهان را فاسد می‌کنند و به بدعت‌آوری، استدلال‌تراشی و ناتورالیسم می‌انجامند. این تزها، مخصوصاً مانع شناخت عوامل محرک واقعی و بنیادی رفتار انسان و عوامل اجتماعی پدیدآورنده‌ی آن می‌شوند.

رنگ‌آمیزی روندهای واقعی زندگی، رویدادها، فعالیت‌های انسانی و ستیزه‌های اجتماعی با تئوری‌های اگزیستانسیالیستی از ویژگی‌های ماهوی آثار نویسندگانی است که با مضامین مهم اجتماعی – سیاسی سر و کار دارند، مانند سارتر و **کامو**[۶۸۸]، **سالینجر**[۶۸۹]، و **مک‌کالرز**، **سیمون دوبوار**[۶۹۰] و **ابریس مردوک**[۶۹۱]، **کاترین‌آن‌پورتر** و ***ایلز***

---

[۶۸۸] Camus.

[۶۸۹] Salinger.

[۶۹۰] Simone de Beauvoir.

[۶۹۱] Iris Murdoch.

لانگ‌نر[۶۹۲] و بسیاری نویسندگان دیگر که نظرات اگزیستانسیالیستی دارند یا تا اندازه‌ای تحت تأثیر اگزیستانسیالیست‌ها قرار گرفته‌اند. آثار آن‌ها عموماً با نوعی دوگانگی در ادراک و تجسم واقعیت مشخص می‌شوند و همین، دو سطح واقعی و اگزیستانسیالیستی به داستان‌هایشان می‌دهد، نتیجه آن‌که مضمون اجتماعی تضادهای زندگی معاصر، که بررسی می‌شوند، کاملاً مبهم می‌شود. برخی از این نویسندگان، نظرات ضدبورژوایی دارند. اما این نگرش انتقادی به جامعه‌ی بورژوایی، که نیرومندترینش در آثار سارتر و سالینجر دیده می‌شود، هرگز به نفی کامل آن نظامی که انسان را به عذاب محکوم می‌کند و بذر شرارت در زندگی می‌پاشد منجر نمی‌شود، زیرا علت‌های نهایی ترس، اضطراب و نگرانی بشر در فلسفه‌ی آنان به‌صورتی اسرارآمیز بیان می‌شوند.

روکنتن، قهرمان نخستین داستان ساتر به‌نام «**تهوع**»[۶۹۳] مانند بسیاری از شخصیت‌های او، مانند میخی است که برای آویختن اندیشه‌های مختلف به دیوار کوبیده شده باشد نه همجون شخصی با گوشت و خون واقعی . روکنتن، به‌دلایلی که خودش تصویر چندان روشنی از آن‌ها ندارد، پس از آن‌که ناگهان احساس تهوع و تنفر شدیدی به «زندگی با دیگران» به وی دست می‌دهد، با زندگی عادی و طبیعی‌اش دچار ناسازگاری می‌شود. هرچند ممکن اسن بعضی‌ها با او موافق باشند که دنیای سیر و کثیف «دیگران»ی که وی بدان اشاره می‌کند در واقع، تا اندازه‌ای تنفرآور است، اما اگر این را به کل زندگی تعمیم دهند مطمئناً اشتباه می‌کنند. احساس روکنتن، به وی حکم می‌کند که آن‌چه به‌عنوان زندگی«نصیبش» شده، پوچ است. این داستان تدریجاً به یک رساله‌ی اگزیستانسیالیستی تبدیل می‌شود و به رفتار انسان در حالت «پوچی» می‌پردازد و نویسنده، توجهش را بر توصیف احساس‌های غیرجالب و بی‌اهمیت قهرمان داستان متمرکز می‌سازد.

داستان سه‌جلدی سارتر به‌نام «**راه‌های آزادی**»[۶۹۴] نمونه‌ای از کوشش دیگری است برای مطالعه‌ی ادراک شخصی انسان و امکانات گوناگون «انتخاب». این بار در محیط زندگی فرانسوی در آستانه‌ی جنگ دوم جهانی. قهرمان در

---

[۶۹۲] Ilse Langner

[۶۹۳] La Nausee

[۶۹۴] Les chemins de la liberte

جستجوی آزادی «درونی» به‌معنای اگزیستانسیالیستی کلمه یعنی«**ضرورت انتخاب**» است،- که انسان بدان محکوم شده – تا خود را در موقعیت‌های متفاوت تعریف کند. **ماتیو** می‌کوشد از حق آزادی شخصی‌اش دفاع کند و به همین‌علت از مشارکت در مبارزه‌ی سیاسی زمان خودش سر باز می‌زند و آن را بی‌هوده و بی‌مورد می‌داند- که به یک اندازه درباره‌ی مبارزه با فاشیسم و جنگی که طبقات حاکم به راه انداخته بودند صدق می‌کند. او در آرزوی پیوستن به کمونیست‌ها نیست زیرا معتقد است که با پیوستن به حزب کمونیست، مجبور خواهد شد از آزادی شخص‌اش دست بردارد. و به‌نام همین آزادی شخصی، از بانوی خودش می‌گسلد و تنها می‌شود.

سارتر روابط میان قهرمانش با دیگر شخصیت‌های داستان را از دیدگاهی اگزیستانسیالیستی بررسی می‌کند، و صفحات زیادی را به توصیف روابط جنسی که رنگی بیمارگونه دارند اختصاص می‌دهد. اما آن‌چه شخصیت‌های داستان را به هم می‌پیوندد، فقط روابط عاشقانه نیست. چون رسیدن به آن آزادی‌ای که ماتیو بر طبق نظر اگزیستانسیالیست‌ها به‌دنبالش می‌رود غیرممکن است، او به «زندگی با دیگران» محکوم می‌شود. عملاً این بدان معناست که جنگ، «زندگی» یا «وجود» او را نیز به مدار خود می‌کشاند. سارتر روابط گوناگونی را که میان قهرمانش با افراد دیگر، – به‌محض آن‌که وی یکی از سربازان ارتش می‌شود- پدید می‌آید، نشان می‌دهد: دوستی، تنفر، ترس، اطاعت، فرماندهی و مانند آن. مردم، از جمله سربازان، به‌صورت مجموعه‌ای از «وجودها» مجسم می‌شوند که در اثر ترس از آینده درهم شکسته‌اند و به همین‌علت تسلیم غرایزشان می‌شوند. نظرات اگزیستانسیالیستی سارتر نگذاشت که وی به **ناهم‌گنی** احساسات توده‌ها و سیلاب‌های مختلفی که در دریای خروشان توده‌ها جریان دارد، از جمله به وجود عناصر حقیقتاً مترقی، پی ببرد. مثلاً **برونِت** کمونیست، به‌عنوان همتا و دشمن همیشگی **ماتیو** مجسم می‌شود. برونت به‌طرز چشم‌گیری هدف‌مند، سرسخت و عاری از عواطف، و جدا از توده‌هایی نشان داده شده است که همیشه به‌نام‌شان سوگند یاد می‌کند. اعتقادات وی حکم دژی را برایش دارند که در برابر پیچیدگی‌هایی زندگی بدان پناه می‌برد.

«**راه‌های آزادی**» مجموعه‌ای از رویدادها و موقعیت‌هایی است که پیوندی نا استوار با یک‌دیگر یافته‌اند و حرکت‌شان در زمان و مکان، فقط تقلید رنگ‌پریده‌ای از حرکت واقعی زندگی است زیرا به‌علت‌های واقعی آن‌ها توجه نمی‌شود. اصل حماسی داستان از میان می‌رود، زیرا جای مضمون عینی- مبارزه‌ی مردم با فاشیسم- را، جستجوهای افراد تک‌افتاده در شبکه‌ی روابط اگزیستانسیالیستی با جهان برای رسیدن به راه‌های شخصی خودشان در مسیر آزادی مطلق می‌گیرد. راه ماتیو با آن‌که به‌شکلی حقیقتاً اگزیستانسیالیستی پایان می‌یابد- او با آن‌که اعتقادی به هدف‌های نهایی مبارزه‌ی آزدی‌بخش ندارد، در پیکاری مأیوسانه با نازی‌ها می‌میرد و بدین‌وسیله، **خود** درونی‌اش را تأیید می‌کند یا به‌بیان اگزیستانسیالیست‌ها خود را در موقعیتی مرزی می‌یابد و آنرا وجود در مرگ یا زندگی در مرگ می‌نامد- موقعیت اجتماعی – تاریخی مجسم‌شده در این داستان، ناقص می‌ماند زیرا سارتر بخش‌های مورد نظرش را به پایان نرساند(و فقط سه بخش نخست را با نام‌های «**سن عقل**»[۶۹۵]، «**تعلیق**»[۶۹۶] و «**دل‌مرده**»[۶۹۷] نوشت). این داستان، داستان حالات روانی و سرشار از نمادپردازی مختص نوشته‌های اگزیستانسیالیستی است. گاهی این نمادپردازی بسیار صریح می‌شود، مثلاً در داستان‌های **کارسون مک‌کالرز** بانوی نویسنده‌ی آمریکایی، که وقتی می‌خواهد تنهایی ابدی انسان و کلاف سردرگم و دردآور روابط میان انسان‌ها را نشان دهد شخصیت‌هایش را یا از لحاظ روانی بیمار یا از لحاظ جسمی عقب‌مانده مجسم می‌کند. اما تمثیل اگزیستانسیالیستی، گاهی در ساختمان بسیار غول‌آسا و پیچیده‌ای مثلاً در «**کشتی احمق‌ها**»[۶۹۸] نوشته‌ی آن‌پورتر صورت وقوع می‌یابد، داستانی که در آن سفر کشتی موسوم‌به **ایمان** از آمریکای جنوبی به اروپا، تمثیلی از پیش‌رفت جامعه‌ی بشر به‌سوی جنگ دوم جهانی و روابط میان مسافران تمثیلی از روابط میان مردم آن زمان است، مردمی‌که در آتش نفرت ملی، خصومت متقابل، رقابت، بیزاری و مانند این‌ها می‌سوزند.

---

[۶۹۵] .L, age de raison

[۶۹۶] .Le Sursis

[۶۹۷] .La mort dans l, ame

[۶۹۸] .Ship of Fools

نمادپردازی، لزوماً با رئالیسم ناسازگار نیست: می‌تواند در خدمت تشدید اثر صورت‌های ذهنی قرار گیرد و به وسیله‌ای برای توصیف رئالیستی شخصیت‌ها تبدیل شود. اما در این مورد، به‌هیچ‌وجه نباید گذاشت که نمادپردازی تبدیل به یک تجرید شود، مفاهیم مطلق را به‌جای فردیت واقعی یک شئ یا پدیده و مفهوم تاریخاً تعیین‌شده‌اش بنشاند. نمادپردازی رئالیستی، این مفهوم را در عبارت معنی – شئ متجلی می‌سازد و نه به‌شکل کلیت آرمانی‌شده‌ی مجرد. مثلاً نمادپردازی در طنز شچدرین، علی‌رغم فقدان تشابه ظاهری با واقعیت، همواره حقیقت درونی یک پدیده، ماهیت و معنای مشخص آن‌را حفظ می‌کرد. اگزیستانسیالسیت‌ها از نمادپردازی برای منسوب کردن کلیت و برتری فوق اجتماع به یک پدیده و نتیجتاً در تیرگی قرار دادن شالوده‌ی تاریخی آن، استفاده می‌کنند. این‌گونه ماست‌مالی‌کردن کرانه‌های مشخص اجتماعی یک پدیده از مشخصات آلبر کامو است، و نثر خشک و آموزشی‌اش ضمن آن‌که ظاهراً بافت بیرونی واقعیت را منتقل می‌کند، معنای عرفانی نسبتاً پوشیده‌ای به آن می‌دهد. این بدان سبب پیش آمده است که روش خیال‌بندی وی نه‌فقط بسیار غیرطبیعی و مجازی است– برعکس، بی‌نهایت روشن و تقریباً پیش‌پاافتاده است– بلکه نظرات اگزیستانسیالیستی‌اش نگذاشت که وی بتواند به شناخت درستی از تضادها و روندهای بنیادی زندگی دست یابد و امور جهان را در چشم‌انداز تاریخی‌شان ببیند.

اگر سارتر از واژه‌ی «تهوع» برای نشان دادن رابطه‌ی میان انسان و جامعه‌ی امروزی استفاده می‌کند و این مفهوم مجرد او را از میان ساختن حالت واقعی جامعه باز می‌دارد، در آثار کامو نیز مفهوم «پوچ» وظیفه‌ی مشابهی را انجام می‌دهد. به‌گفته‌ی کامو، تراژدی انسانی– تراژدی انسان «به‌طورکلی»، تراژدی«**یک**» – همان پوچی زندگی است. پوچی تراژیک زندگی از این‌جا سرچشمه نمی‌گیرد که انسان در برابر مرگ قرار گرفته است، بلکه از این‌جاست که وی در میان انبوهی از آشفتگی‌ها، بی‌منطقی‌ها و بی‌عدالتی‌ها به سر می‌برد، بر پوچی این اوضاع **آگاه** است و نمی‌تواند به روشنایی لازم برای گریختن از این حالت غیرمنطقی امور دست یابد. انسان امیدی به دگرگون کردن پوچی زندگی‌اش ندارد و همین حق آزادی و حق طغیان علیه جزم‌های اخلاقی را به وی می‌دهد. اگر پوسته‌ی فلسفی استدلال کامو را کنار بزنیم، بلافاصله می‌توانیم سرچشمه‌های اجتماعی متافیزیک پوچی و دفاعش از هرج و مرج فردی را ببینیم. کامو

به‌عنوان فردی رادیکال با ارتجاع سیاسی و فاشیسم مخالف بود ولی به‌عنوان یک نویسنده و اندیش‌مند در اثر رویدادها تاریخی عصر بزرگ و خشماگین ما، تضادها و مصایب بی‌شمار آن انقلاب‌ها، جنگ‌ها، ترور فاشیستی، شکست‌طلبی طبقات حاکم- از لحاظ روحی درهم کوبیده شده بود. او فقط بر جنبه‌ی برجسته و تاریک عصر جدید که این‌همه بدبختی برای مردم به بار آورده است آگاه بود، و حاضر به پذیرفتن این واقعیت نبود که نیروهای مثبت و خلاق عقل و ترقیات تاریخی می‌توانند ساخت جهانی را که ما در آن زندگی می‌کنیم تغییر دهند و تغییر می‌دهند. کامو با هرگونه اظهارنظری درباره‌ی آینده‌ی تکامل اجتماعی به‌جز نظری که از حالت پوچی ناشی شود مخالف بود و مخصوصاً با آینده‌ی کمونیستی بشریت مخالف می‌کرد. بدبینی ژرف جاری در آثارش از همین‌جا سر چشمه می‌گیرد. اگر دراین آثار فراخوانی برای عمل وجود داشته باشد، بی‌ثمر مانده است زیرا او معتقد بود که فعالیت‌های انسان تماماً در حالت پوچی و به‌بیان دیگر در موقعیتی اجتماعی صورت می‌گیرند که دستخوش هیچ‌گونه تغییری نمی‌شود. انسان با کامو، ضمن باقی ماندن در چارچوب هرآن‌چه از قبل وجود دارد، محکوم است که به کارهای بی‌هوده‌ای دست بزند، مانند کارهای **سیسوفوس**[۶۹۹] در جهان زیرین که محکوم شده بود سنگ بزرگی را به بالای تپه‌ای ببرد و پس از برگشتن سنگ به‌جای نخستین‌اش، این کار را دوباره انجام دهد. کامو که قادر نیست به کُنه روندهای واقعی زندگی پی ببرد، و مانند بسیاری از اگزیستانسیالیست‌ها تحلیل «روابط» گوناگون ترس، یأس، خصومت، وظیفه، مجرمیت، اطاعت و غیره را به‌جای پژوهش تحلیلی زندگی می‌نشاند، اعلام کرد: «نسل من می‌داند که جهان را تغییر نخواهد داد.» داستان بزرگ کامو به‌نام «**طاعون**» به اثبات بیهودگی تمام کوشش‌های انسان برای از میان برداشتن این گریزناپذیری حالت پوچی اختصاص داده شده است.

شیوع طاعون در یکی از شهرهای الجزایر، در درجه‌ی نخست، نمادی از فاشیسم و یکه‌تازی سیاسی است که آزادی فردی را در هم می‌کوبد. شخصیت‌ها – اعم از **دکتر ریو**، **گراند** منشی، **تارو** مددکار اجتماعی و دستیاران‌شان که می‌کوشند طاعون را مهار کنند، و کسانی که هم‌دست طاعونند یا مردم بی‌اراده‌ای که مایل به مبارزه با آن نیستند –

[۶۹۹] Sisyphus.

بازتابی از نیروها و احساسات سیاسی گوناگون مختص دوره‌ی مبارزه‌ی ضدفاشیستی‌اند. میان مسیر واقعی مبارزه با طاعون و رویدادهای واقعی این سال‌ها نیز تشابهی وجود دارد. در همان‌حال، نمادپردازی مورد نظر، به‌مراتب پردامنه‌تر از این است. طاعون، بلایی مرموز و ضدانسانی است که بشر در سراسر زندگی‌اش محکوم به رویارویی با آن است، مجبور است برای **دفاع از خودش**، در برابر آن دست به اقدام بزند، و این مستلزم به رسمیت شناختن دیگران است. کامو انگیزه‌های تاریخی مشخصی را که مردم را به مبارزه با بدی‌ها هدایت می‌کنند یک‌سره نادیده می‌انگارد و بدی را به‌صورت مجرد بررسی می‌کند. مثلاً انگیزه‌های مشخص مبارزه‌ی ضدفاشیستی در داستان او به‌صورتی متافیزیکی در می‌آیند. بدی می‌آید و دوباره از میان می‌رود. مانند امواج دریا پیش می‌تازد و عقب می‌نشیند اما نابودشدنی نیست، زیرا باسیل‌های آن در درون خود مردم وجود دارند. طاعون از میان می‌رود ولی نه کامو و نه قهرمانانش، معتقد نیستند که این بیماری برای همیشه از میان رفته باشد و نیروهایش یعنی نیروهای بدی اجتماعی، یک روزی شکستی قطعی بخورند.

در آثار کامو، مانند آثار اگزیستانسیالیست‌های دیگر، رئالیسم بورژوایی معاصر، ناتوانایی‌اش را در برابر پیچیدگی‌های واقعی زندگی و درک واقعیات و چشم‌اندازهای تکامل اجتماعی نشان می‌دهد. این گسستگی از تحلیل اجتماعی – ویژگی عمده و تعیین‌کننده‌ی روش رئالیستی– و نشاندن متافیزیک نمادی به‌جای آن، از ویژگی‌های بارز رئالیسم بورژوایی معاصر به‌شمار می‌روند.

بسیاری از نویسندگان بورژوایی، از زوال امکانات خلاقیت این روش آگاهند ولی می‌کوشند قدرت سابقش را نه به‌کمک ژرف تر کردن تحلیل اجتماعی، بلکه به‌کمک آزمایش‌هایی در شکل– که فقط موجب تسریع زوال و فروپاشی روش رئالیستی بورژوایی می‌شود– باز گردانند.

یکی از این‌گونه کوشش‌ها، پیدایش مکتبی است به‌نام مکتب« داستان نو» که ماهیتاً از شاخه‌های فرعی اگزیستانسیالیسم است. اعضای این مکتب با نیروی هر چه بیش‌تری منکر وجود چنین رابطه‌ای می‌شوند زیرا اینان بر خلاف اگزیستانسیالیست‌ها به عقل ایمان دارند. اما این عقل، از حالت مجرد بیرون آورده نمی‌شود زیرا آن‌ها فاصله‌ی

زیادی تا پذیرفتن عقل تاریخی دارند یعنی فاصله‌شان با درک گرایش‌های عینی روند تاریخ بسیار زیاد است. بدین‌ترتیب، دقیق‌تر آن است که اینان را جویباری در رودخانه‌ی اگزیستانسیالیستی بنامیم. اینان وسیعاً از مفاهیم اگزیستانسیالیستی، به‌ویژه مفاهیمی‌چون«نظر»، «شما» و مانند این‌ها بهره‌گیری می‌کنند. نقش «نظر» مخصوصاً در داستان‌های **راب گرییه**[۷۰۰] به‌نام‌های «**چشم‌چران**»[۷۰۱] و «**حسادت**»[۷۰۲] ، که در آن‌ها **رویداد** جنایت در اولی و خیانت در دومی– نه به‌کمک صحنه‌ی وقوع داستان، بلکه به‌کمک «نظر»ی جانبی و ارزیابی ذهنی آن‌چه رخ می‌دهد در برابر خواننده مجسم می‌شود. مفهوم «حضور» در نظر این نویسندگان اهمیتی یک‌سان دارد. هم‌چنان که در داستان «**تهوع**» سارتر دیده می‌شود، اشیاء و مردم(که همانند اشیاء شده‌اند)، «حضور»شان را در داستان‌ها نشان می‌دهند و شخصیت‌ها و جهان‌نگری‌های بازی‌گران را سرکوب می‌کنند. نتیجه آن‌که داستان‌های راب گرییه، مثلاً، به فهرست قیمت‌ها یا حضور و غیاب شباهت دارد و از چاشنی نیمه کارآگاهی برخوردار است.

نویسندگان «داستان نو» معتقدند که جامعه‌ی جدید در جدایی رشدیابنده میان شکل و مضمون روابط انسانی، شکل و مضمون نهادهای اجتماعی و اخلاق، میان گفتار و کردار، به «عصر بدبینی» (عنوان داستانی از **ناتالی ساروت**[۷۰۳]) گام نهاده است. جامعه، آن چیزی نیست که ظاهراً می‌نماید: تماماً دروغ و ساختگی است. این استنتاج، که رنگی انتقادی به آثار نویسندگان «داستان نو» می‌دهد بدان معنا است که اینان به پوسیدگی نظام اجتماعی بورژوایی پی برده‌اند، ولی به این‌علت نمی‌توان آن‌ها را رئالیست انتقادی نامید زیرا آن‌ها اصل بنیادی روش رئالیستی یعنی تجسم تیپ‌ها را نفی می‌کنند. «شخصیت‌ها»ی آنان از فردیت و شخصیت، یعنی شالوده‌ی ضرور برای تجسم عنصر تیپیک برخوردار نیستند؛ بلکه صرف‌های مطلق یا اشخاصی بی‌اهمیت‌اند.

[۷۰۰] Robbe- Grillet
[۷۰۱] Le voyeur
[۷۰۲] La Jalousie
[۷۰۳] Nathalie Sarraute

تجسم تیپ‌های اجتماعی، شرط ضرور رئالیسم است. اما اعضای این مکتب، که تفکرشان آشکارا غیرتاریخی است، از تجسم تحلیلی روابط واقعی میان فرد و جامعه و میان مردم در درون جامعه دست برمی‌دارند و ضرورت «شخصیت‌ها» را به‌عنوان مقوله‌ای **هنری–شناختی** در داستان، نفی می‌کنند. آن‌ها روابط واقعی انسانی را نادیده می‌گیرند و به‌جای بررسی روابط اصیل اجتماعی، مانند اگزیستانسیالیست‌ها به بررسی جانشین این روابط می‌پردازند. بدین‌ترتیب، آنان **توصیف** اشیاء (راب گرییه)، عواطف بی‌ارزش (ناتالی ساروت)، دگرگونی‌های حالت روانی شخصیت در روند خودشناسی و خودیابی (**بوتور**[۷۰۴]) را به‌جای **تحلیل اجتماعی** می‌نشانند. اینان هم‌چون ناتورالیست‌ها، روند زندگی را به عناصر ثابتی تجزیه می‌کنند و می‌کوشند با توسل به تقلید حرکت یعنی با تغییر دایمی‌زاویه‌ی دیدشان از صحنه‌ی عمل، جابه‌جا کردن رویدادها از لحاظ زمانی، استفاده از تک‌گویی‌های بی‌پایان درونی برای بازآفرینی جریان آگاهی شخصیت‌هایشان و توسل مکرر به نمادپردازی، بر ماهیت ایستای جهان‌نگری خودشان چیره شوند. اینان شیوه‌ی فنی کارشان را از جویس، پروست و کافکا می‌گیرند و از برخی روش‌های فاکنر بهره می‌جویند. آثار اینان نمی‌توانند تضادهای واقعی زندگی معاصر را، به این دلیل ساده که شناخت محدودشان از ماهیت روابط انسانی امکان درک حرکت تاریخ را به ایشان نمی‌دهد، بنمایاند.

برای درک علت‌های بنیادی رویدادهای تاریخ باید شکل‌های واقعی روابط انسانی را شناخت و شناساند، نه روابط خیالی و گذرا. به‌بیان دیگر، جامعه را باید واقع‌بینانه مطالعه کرد و تحلیل اجتماعی دقیقی از رویدادها و روابط درونی آن به عمل آورد و یافته‌ها و مشاهدات حاصل از این تحلیل را با حرکت عینی تاریخ مقایسه کرد تا بتوان مضمون واقع‌بینانه به کار ادبی داد.

رئالیست‌های بورژوایی، سریعاً توانایی خود را به پژوهش واقع‌بینانه‌ی جهان از دست می‌دهند، و نتیجتاً تصاویر زندگی در آثار آنان، فقط تشابه تقریبی بسیار گنگی با واقعیت پیدا می‌کند. رئالیسم بورژوایی نشان می‌دهد که نمی‌تواند جهان امروزی را به شیوه‌ای ترکیبی ادراک و مجسم کند زیرا مضمون روابط اجتماعی امروز را نمی‌بیند.

[۷۰۴] .Butor

ادبیات رئالیستی بر شالوده‌ی ایده‌ئولوژیک غیربورژوایی، این روابط را در جریان حرکت و تکامل‌شان تحلیل و مجسم می‌کند.

مطالعه‌ی روابط اجتماعی، از وظایف ایده‌ئولوژیک و هنر ادبیاتی است که فهمیدن و شناختن زندگی را هدف خود می‌داند. ادبیات رئالیستی با مطالعه‌ی این روابط در جریان حرکت و تکامل‌شان و مربوط کردن (نه یکی پنداشتن) آن‌ها با نظامی‌که شرط پیدایش این یا آن شکل روابط انسان بوده است، توانسته است ویژگی‌های مختص جامعه، و ویژگی‌های بالفعل یک ساخت اجتماعی و تغییراتی را که در آن به‌وقوع پیوسته‌اند، در حال وقوع‌اند یا احتمالاً به‌وقوع خواهند پیوست، نشان دهد. رئالیسم از مطالعه‌ی روابط انسانی به‌عنوان وسیله‌ای برای شناختن و مجسم کردن جامعه بهره می‌گیرد. در همان‌حال، پژوهش ژرف در جامعه، ستیزها و تضادهایش، کلید شناخت خود انسان با تمام پیچیدگی‌های موجود در تجلیات شخصی و اجتماعی است.

مطالعه‌ی همه‌جانبه‌ی پیوندها و روابط اجتماعی در ادبیات، همواره در درجه‌ی اول اهمیت بوده است و بزرگ‌ترین دستاوردهای ادبی گذشته، تماماً بر تجسم روابط میان انسان و جامعه مبتنی بوده‌اند. امروزه، در شرایط تاریخی معاصر، چنین مطالعه‌ای، اهمیت خاصی پیدا کرده است، زیرا همین مطالعه است که امکان مشاهده، درک و تجسم شرایط عینی **پایان‌دهنده به حالت بیگانگی انسان** را به ادبیات می‌دهد- یعنی در شرایط عینی کنونی، استقرار روابطی تدراک و تحقیق می‌یابد که به عمر تضاد ناهم‌ساز میان فرد و جامعه پایان خواهد داد، میان‌شان هماهنگی برقرار خواهد ساخت و فرصت لازم را برای رشد و کمال توانایی‌ها و امکانات بالقوه‌ی فرد فراهم خواهد آورد.

بنیان علمی پیدایش چنین روابطی به‌دنبال پیروزی انقلاب اکتبر و ساختمان جامعه‌ی سوسیالیستی در اتحاد شوروی، نهاده شد. اما دنیای بورژوایی نیز به نقطه‌ای رسیده است که در آن، به‌گفته‌ی لنین، سرمایه‌داری انحصاری دولتی به‌معنای تدارک مادی کامل برای سوسیالیسم است. بحران عمومی سرمایه‌داری، تغییراتی بنیادی در **عرصه‌ی معنوی** و زندگی فکری بشر پدید آورده است. امروزه ما شاهد استقرار **خودآگاهی انسانی جدیدی** هستیم، که از

توهمات و گرایش‌های مولود جامعه‌ی کهنه مبرّا است، ماهیت و خصلتی کمونیستی دارد و با **انتقاد مصممانه** و **ارزیابی دوباره‌ی** تمام نظرات اجتماعی زاییده‌ی نظام سرمایه‌داری هم‌راه است.

دگرگون شدن جهان، واقعیت روزگار ما است و بدین لحاظ، بر شعور بورژوایی نیز پوشیده نیست. مدافعان نظام محتضر سرمایه‌داری به هر اقدامی‌دست می‌زنند تا ارکان روابط مبتنی بر مالکیت خصوصی را در برابر امواج توفنده و تهدیدکننده‌ی تحولات تاریخی حفظ کنند. در حالی‌که بخش تجاوزکار و نادان بورژوازی تمام امیدش را به زور و سلاح‌های حرارتی- هسته‌ای برای از حرکت بازداشتن تاریخ بسته است، تئوریسین‌های بورژوایی و اصلاح‌طلبان اجتماعی، اجتناب‌ناپذیری تحولات تاریخی را می‌پذیرند و در جستجوی راه‌ها و وسایلی برای محدود کردن روند تحولات اجتماعی به چارچوب نظام روابط اجتماعی موجود و ابدی کردن نظام سرمایه‌داری هستند. علت پیدایش فرمول‌های بی‌شمار درباره‌ی اصلاحات اجتماعی و اعلام برنامه‌های تجدید سازمان تشکیلاتی مانند سیاست «مرزهای نو» از سوی جان کندی رئیس جمهور فقید آمریکا و نظریه‌ی «جامعه‌ی بزرگ» که توسط لیندون جانسون رئیس جمهور پیشین آمریکا پیشنهاد شد همین بود. کوشش‌هایی که در جهت پذیرش نسبی برنامه‌ریزی برای اقتصاد سرمایه‌داری در دوران **ژنرال دوگل** به عمل می‌آمد و نظرات امروزی درباره‌ی تکنوکراسی، ملی کردن بخشی از فعالیت‌های اقتصادی و غیره نیز از همین جا سرچشمه می‌گیرد.

برخی از اندیشمندان مشتاق – مانند هربرت جورج ولز در آثاری چون «**ققنوس**»[۷۰۵] و «**نمی‌توانی زیاد مواظب باشی**»[۷۰۶] – اصرار کرده بودند که انقلاب همگانی جهانی، پیش از این به وقوع پیوسته است و علوم و ارتباطات و رسانه‌های همگانی و وسایل حمل و نقل معاصر، بشریت را به خانواده‌ی جهانی بزرگی تبدیل کرده‌اند. البته مسایل بسیار کمی برای بررسی باقی مانده بود- مانند برانداختن اختلافات طبقاتی و ملی، علت‌های جنگ، نابرابری اجتماعی و مانند آن- اما ولز معتقد بود که تشکیلات تکنوکراتیک به‌سادگی خواهد توانست به این مسایل جزیی رسیدگی کند.

---

۷۰۵. Phoenix

۷۰۶. You Can,t Be Too Careful

ایده‌ئولوگ‌های واقع‌بین‌تر بورژوازی بزرگ، به «سرمایه‌داری مردم» امید بسته‌اند و می‌کوشند با تلقین عادات مالکیت خصوصی به کارگران و تبدیل‌شان به «شرکای» وسایل تولید، سهام‌داران و شرکت‌کنندگان در تقسیم سود سهام، آگاهی طبقاتی پرولتاریا را به فساد بکشانند. طبیعتاً سهم و نقش سهام‌داران کوچک که در بخش تولیدی کار می‌کنند بسیار جزیی است و تأثیری در جریان تولید ندارد. لیکن تئوری «سرمایه‌داری مردم» به این توّهم دامن می‌زند که گویا تضاد طبقاتی در جامعه‌ی سرمایه‌داری معاصر تدریجاً از میان می‌رود و سوسیالیسم را می‌توان به نظام سرمایه‌داری پیوند زد.

در به‌اصطلاح «روابط عمومی» نیز عملاً نظرات مشابهی ترویج می‌شود و هدف، محو کردن تضادهایی است که در کُنسرن‌های سرمایه‌داری میان کارگران و سرمایه‌داران به وجود می‌آید. زمانی که خودکار شدن تولید تدریجاً تغییری بنیادی در ساخت شغلی طبقه‌ی کارگر ایجاد می‌کند، زمانی که نظام جدید سازمان‌دهی تولید به تعداد بیش‌تری از کارگران ماهر نیاز دارد و مبارزه‌ی شدید اعتصابی زحمت‌کشان، کارفرمایان را به دادن پاره‌ای امتیازات واداشته است– از نظریه‌ی «روابط عمومی» استفاده می‌شود تا کارگران شخصاً به موفقیت تولید علاقه پیدا کنند. می‌گویند در این حالت کارگری که هدف‌های تولید را می‌فهمد، کارگری که با رفتار مؤدبانه‌ای مواجه می‌شود، زمینه‌ای برای تضاد پیدا کردن با کارفرمایان نخواهد داشت، نتیجتاً روابط میان کارفرمایان و کارگران را می‌توان نه بر خصومت و دشمنی بلکه بر امتیازات متقابل منطقی و نوعی هم‌زیستی ایده‌ئولوژیک استوار ساخت.

اما پشتیبانان این نظام، دقیقاً این واقعیت ساده ولی انکارناپذیر را پنهان می‌کنند که کارگر هر قدر هم خوب هدف‌ها و وظایف تولید را بفهمد، آلت استثمار و سرچشمه‌ی سود کارفرما خواهد بود. نظریه‌ی «روابط عمومی»، تضاد میان کار و سرمایه را ماست‌مالی می‌کند ولی در تلاش برای جلوگیری از تشدید مبارزه طبقاتی به گَرد تمام کوشش‌هایی برای کاستن از تضادهای اجتماعی جامعه‌ی بورژوایی معاصر به عمل می‌آید نیز نمی‌رسد.

گالبرایت[۷۰۷] جامعه‌شناس آمریکایی نیز با نظریه‌ای که در آن نقش حَکَم و تنظیم‌کننده‌ی منافع آشتی‌ناپذیر انحصارات و طبقه‌ی کارگر در کتاب «**سرمایه‌داری آمریکا**: **مفهوم قدرت خنثی‌کننده**»[۷۰۸] – که بیش‌تر باب طبع

---

[۷۰۷] Galbraith.

محافل بازرگانی بود- برای دولت سرمایه‌داری قائل شده است، به‌دنبال همین هدف بی‌هوده می‌رود. **پیتریم سوروکین**[۷۰۹] نیز با تشریح نظریه‌ی «جامعه‌ی یک‌پارچه‌ی» خود- بر پایه‌ی فرض تماماً غیرتاریخی امکان ادغام ایده‌ئولوژیک و اقتصادی سرمایه‌داری و سوسیالیسم به‌منظور ایجاد نظم اجتماعی آینده و «یک‌پارچه‌کننده»ی ویژگی‌های دو نظام در حالت ستیز و رقابت با یک‌دیگر به سر می‌برند- همین هدف را دنبال می‌کرد.

این‌گونه تئوری‌ها سرچشمه‌های مختلفی دارند: برخی، از توهمات و امیدهای بی‌پایه به «فریفتن» منطق تاریخ، متوقف ساختن حرکت برگشت‌ناپذیر عینی و گذار آن از روابط سرمایه‌داری به سوسیالیستی سرچشمه می‌گیرند. برخی دیگر، نشانه‌ی کوشش عوام‌فریبانه‌ی آشکاری برای تحریف واقعیت و فریب دادن توده‌های مردم، تلقین نظرات و عادات بیگانه با وجودشان به آن‌ها است. اما سرچشمه‌ی تئوری‌های مزبور هرچه باشد، همواره بازگوینده‌ی این واقعیت‌اند که اندیشه‌ی بورژوایی معاصر نمی‌تواند کل تضادهای جهان امروز را جذب و چشم‌اندازهای ستیز تاریخی میان نظام محتضر سرمایه‌داری و نظام سوسیالیستی را- که پیوسته محکم‌تر می‌شود- به‌درستی ارزیابی کند.

فقط کمونیسم علمی یعنی لنینیسم ثابت کرده است که می‌تواند گستردگی و پیچیدگی واقعی روند تاریخی گذار از یک نظام اجتماعی به نظام پیشرونده‌ی دیگر را تعریف و تحلیل کند. به‌علاوه، کمونیسم علمی، به‌خودی‌خود، نیروی بزرگی است که جهان امروز را دگرگون می‌سازد. سراسر زندگی معنوی بشر امروز، از این نیروی بزرگ متأثر است. کلید درک معنا، ماهیت و ویژگی‌های خاص عصر جدید، شناخت ستیزه‌ها و تضادهای آن، تعیین گرایش‌ها، جهت و هدف اصلی روند تاریخ را نیز همین نیرو به ما می‌دهد. شالوده‌ی ایده‌ئولوژیک ادبیات جدید عصر ما یعنی رئالیسم سوسیالیستی نیز که نماینده‌ی مرحله‌ای کیفیتاً نو در تکامل روش رئالیستی به‌شمار می‌رود، همین نیرو است.

اما کمونیسم علمی‌که یک تئوری عام فلسفی است فقط اصول ایده‌ئولوژیک کلی را در اختیار ادبیات قرار می‌دهد، و کار بست آن در واقعیت و جریان زندگی با تمام تغییرات و ستیزهای درونی‌اش، **در هر مورد خاص**، مشاهده و

---

[۷۰۸] American Capitalism. The Concept of Countervailing Power

[۷۰۹] Pitirim Sorokin

تحقق درباره‌ی ویژگی‌های تازه‌ای که در رود پیوسته‌ی تکامل زندگی پیش می‌آیند، و جمع‌بندی هر آن‌چه به کمک **تفکر تخیل‌گونه** درک شده است، کار نویسنده است. این‌گونه جمع‌بندی، همیشه **فعالیتی تقسیم‌ناپذیر و آفریننده** است که در آن، میان شناخت و بیان، جدایی نیست. این کار، به‌هیچ‌وجه، کاربست مکانیکی مفاهیم جامعه‌شناسی در یک پدیده‌ی زنده‌ی جدید خاص و خودویژه نیست. توانایی مشاهده‌ی روابط ژرف میان خواست‌ها، احساس‌ها، آرزوها و علایق انسان و عوامل اجتماعی و بنیادین دنیای درونی انسان، توانایی مشاهده‌ی زندگی از **دیدگاه سوسیالیستی و انقلابی**، فقط زمانی امکان دارد که نگرش سوسیالیستی نویسنده بر تجربه‌ی **شخصی** مبتنی شده باشد.

روش خلاق ادبیات جدید، که پیدایش روابط جدید میان مردم در جهان امروز را به‌عنوان روند تاریخاً مشروط و اجتناب‌ناپذیر جایگزینی پیاپی نظام‌های ماهیتاً متفاوت اجتماعی بررسی و مجسم می‌کند تابع همین نگرش سوسیالیستی است. بدین‌ترتیب، **تاریخ‌گرایی آگاهانه**، ویژگی اصلی، تعیین‌کننده و شرط ضروری رئالیسم سوسیالیستی و روش خلاق آن است.

تمام نویسندگان بزرگ زمان ما که تماس‌شان با واقعیت را از دست نداده‌اند و به‌گوشه‌ی «برج عاج» پناه نبرده‌اند و کورکورانه به خدمت آن هنری درنیامده‌اند که توجهی به نیازهای جهان ندارد، اجتناب‌ناپذیری گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم را **دریافته‌اند**. **آلکساندر بلوک**[۷۱۰] شاعر، در اوایل انقلاب اکتبر نوشت:«هنرمند باید دریابد که روسیه‌ی پیشین، رفته است و هرگز باز نمی‌گردد. اروپای پیشین، رفته است و هرگز باز نمی‌گردد... جهان به دوران تازه‌ای گام نهاده است. آن تمدن، آن دولت‌مداری، آن دین– همگی مرده‌اند. ممکن است دوباره باز گردند و زندگی کنند، اما وجودشان را از دست داده‌اند...»[۷۱۱]

این معنا که جهان کهن تدریجاً وجود تاریخی‌اش را از دست می‌دهد، به شعور و آثار نویسندگان کشورهای دیگر نیز راه یافته است. در نخستین سال‌های دهه‌ی سوم سده‌ی کنونی، وقتی بسیاری از سیاست‌مداران و بزرگان فرهنگ،

---

[۷۱۰] Alexander Blok

[۷۱۱] A. Blok Collected Works, Moscow ۱۹۶۲, Vol. ٦. P. ٥٩. (in Russ.)

در مقایسه با روزگار ما، هنوز تصور روشنی از مضمون انقلاب اکتبر به دست نیاورده بودند، **توماس مان** با شجاعت و صراحت اعلام کرد: «ما همه احساس می‌کنیم و می‌دانیم که موج نیرومندی اروپا را در می‌نوردد، موجی که با عنوان **انقلاب جهانی** شناخته می‌شود و تغییری بنیادی در شیوه‌ی زندگی ما است، و از هر وسیله‌ای – اخلاقی، اقتصادی، سیاسی، فنی و هنری برای تحقق آن استفاده می‌شود؛ این تغییر با چنان سرعتی پیش می‌رود که فرزندان ما، چه پیش از جنگ زاده شده باشند، چه پس از جنگ، اصولاً در دنیایی به‌کلی متفاوت زندگی می‌کنند که در آن کمتر اثری از نظام کهنه‌ی ما دیده می‌شود. انکار این تغییر، در حکم انکار زندگی و تکامل است؛ اصرار بر محافظه‌کاری در برابر آن، در حکم آن است که آدمی، خودش را داوطلبانه از مسیر زندگی و تکامل بیرون بیندازد.»[۷۱۲]

تئودور درایزر نیز نظرات مشابهی را بیان کرده است: «گام نهادن روسیه در راه سوسیالیسم، نابرابری اجتماعی موجود در آمریکا را با نور خیره‌کننده‌ای روشن کرد، به‌طوری که در کنار کتاب‌هایی که تنها هدف‌شان منحرف ساختن بسیار ماهرانه‌ی خواننده از پرداختن به مسایل اجتماعی است، ناگزیر کتاب‌های دیگری ظاهر شدند که لزوم تغییر در نظام اجتماعی را نشان می‌دادند.»[۷۱۳]

این نوع آگاهی که پس از پیروزی انقلاب اکتبر وسیعاً گسترش یافت، احتمالاً نمی‌توانست منفعل بماند. غالباً گروهی از نویسندگان دموکرات‌اندیش متعلق به فلان جنبش، آن را به‌عنوان نقطه‌ی حرکت‌شان از تاریخ‌گرایی خودانگیخته، یعنی درک شهودی ضرورت تغییر اجتماعی به‌سوی تاریخ‌گرایی آگاهانه برمی‌گزیدند، که این به تحولی بنیادی در روش رئالیستی می‌انجامید. این‌گونه تغییر و تحولات در روش هنرشناختی، اجتناب‌ناپذیرند: جزو لاینفک ماهیت رئالیسم‌اند و به قدرت رشد آن گواهی می‌دهند، **زیرا روش عبارت است از مجموعه‌ی اصول شناخت ایده‌ئولوژیک و استتیک زندگی و بیان آن شکل صورت‌های ذهنی، اصولی که در جریان تاریخی شکل می‌گیرند و در عمل خلاقانه غنی‌تر می‌شوند**. اگر شالوده‌ی تاریخی یک روش تغییر کند، در این‌صورت، خود روش نیز الزاماً

---

[۷۱۲] .Thomas Mann. Zwei Festreden, Leipzig, S. ۳۵-۳٦.

[۷۱۳] .L,Association Internationale des Ecrivains Pour la Defense de la Culture. Conference extraordinaire tenue a Paris le ۲۵ juillet ۱۹۳۸. Paris, ۱۹۳۸, P. ۱۸.

تغییر خواهد کرد. این‌که می‌بینیم ستیزهای بزرگ اجتماعی روزگار ما، به کامل‌ترین شکل ممکن در آثار نویسندگانی بازتاب یافته‌اند که روش رئالیستی را به کار می‌گیرند پدیده‌ای طبیعی است زیرا این روش، بیش‌ترین امکانات لازم برای تجسم تاریخی، جامع و ترکیبی زندگی و جامعه، انسان و روابطش با جامعه را در اختیار نویسنده می‌گذارد.

روش خلاق جدید به نویسنده کمک کرد تا خودش را از توهمات و کج‌فهمی‌های مربوط به زندگی و جامعه برهاند، زیرا او ضمن مجسم ساختن زندگی هم‌چون روند تکامل و شکل‌گیری، با تضادهایی که بر سرنوشت و منافع میلیون‌ها و میلیون‌ها انسان می‌گذارند، می‌تواند به دستاوردهای اندیشه‌ی مترقی اجتماعی –که در دگرگون‌سازی جهان به کار بسته می‌شود– متوسل شود و مردم را در بازسازی روابط اجتماعی یاری دهد. این نیز طبیعی است زیرا پیش‌رفت معنوی بشر را نمی‌توان تا حد انباشت اطلاعات و یافته‌های جدید درباره‌ی جهان تقلیل داد، بلکه این پیش‌رفت، ماهیتاً به‌معنای تشکیل مفاهیمی‌در ذهن انسان درباره‌ی کائنات، جامعه و خود انسان است که بر حقیقت منطبق‌اند و صرفاً حاصل خیال‌پردازی، آفرینش تصویری حقیقی از واقعیت به‌طور اعم و اخص– به کمک عقل انسان نیستند.

این‌گونه تکامل در جهت شناخت هر چه کامل‌تر مضمون عینی زندگی، به تمام شکل‌های فعالیت خلاق انسان تعلق دارد: علم، که قوانین گوناگون پدیده‌های طبیعی را مطالعه می‌کند؛ تفکر اجتماعی، که بشریت را در پرتو کمونیسم علمی به شناخت قوانین و گرایش‌های تکامل تاریخی، هم‌چنین هنرها، مجهز کرده است. طبیعتاً، تکامل در ادبیات، هرگز شکلی ساده ندارد. بلکه وقتی گفتنی‌ها گفته شد و کارهای ضرور انجام گرفت، آدمی چاره‌ای جز پذیرفتن این واقعیت ندارد که ادبیات در عصر ما پیش‌رفت کرده و غنی‌تر شده است. این فهمیدنی است زیرا ادبیات، سرچشمه‌ی لذت هنری، وسیله‌ی بیان و ارضای نیازهای هنری انسان است و در همان حال وقایع‌نگار زندگی و نوعی حافظه‌ی دسته‌جمعی بزرگ و انباشت‌گاه احساس‌ها، اندیشه‌ها و امیدهای نوع بشر است. ادبیات اصلاح می‌یابد و غنی‌تر می‌شود، زیرا توانایی استتیکی–عاطفی انسان نیز اصلاح می‌یابد و غنی‌تر می‌شود.

شرایط جدید تاریخی، و تحولات و تغییرات توفان‌آسایی که سراسر جهان را در بر گرفته‌اند، رئالیسم سوسیالیستی را پدید آورده‌اند. پیدایش رئالیسم سوسیالیستی، پاسخی به خواست‌های ژرف و حیاتی تاریخ بود. بدین‌ترتیب، انقلابی که رئالیسم سوسیالیستی در ادبیات و هنر ایجاد کرد، چیزی بیش از انقلاب صِرف در زیبایی‌شناسی بود؛ این انقلاب بر جنبه‌های بنیادی، ماهوی و تعیین‌کننده‌ی هنرهای به‌عنوان شکل مستقلی از فعالیت معنوی بشر تأثیر گذاشت. مضمون انقلابی که هنر سوسیالیستی ایجاد کرد عبارت بود از حل تضادهایی که در هنر و ادبیات ماقبل سوسیالیستی بررسی شده بودند و لاینحل پنداشته می‌شدند، تأیید و تجسم روابط جدید سوسیالیستی میان مردم، میان فرد و جامعه. بدین‌سان، تازگی روش خلاق جدید را نمی‌توان به ویژگی‌های هنری یا آثاری که بر اساس آن آفریده می‌شوند خلاصه کرد. رئالیسم سوسیالیستی متضمن وحدت طبیعی و غیرمکانیکی اصول ایده‌ئولوژیک و استتیک است، به‌طوری که می‌توان گفت این رئالیسم نه یک نوآوری ساده‌ی هنری بلکه نوع مستقلی از تفکر هنری است. این وحدت اصول ایده‌ئولوژیک و استتیک در ادبیات و هنر رئالیست سوسیالیستی، از وحدت نظام عقاید بنیادی روش جدید و از تفکر تاریخی آگاهانه‌ی نویسندگان پیرو اصول ایده‌ئولوژیک—استتیک آن سرچشمه می‌گیرد.

اگر خواسته‌های معنوی رئالیست‌های انتقادی غالباً آن‌ها را به‌سوی مشاهده و بازتاب هر چند بی‌نهایت غیرمستقیم احساس‌ها، نظرات، امیدها و اعتراض خودانگیخته‌ی توده‌های دموکراتیک مردمی‌هدایت می‌کرد که زیر ستم برخاسته از روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی دست‌وپا می‌زدند، نویسنده‌ی رئالیست سوسیالیستی، مستقیماً و علناً منافع بنیادی و تاریخاً مترقیانه‌ی را بیان می‌کند و به دفاع از آن‌ها برمی‌خیزد. پیدایش و استقرار ادبیات رئالیست سوسیالیستی، با ویژگی تعیین‌کننده‌ی تاریخی سده‌ی بیستم – بالا گرفتن نقش توده‌ها ی مردم یعنی نیرویی که پایه‌ی تمام تحولات بزرگ اجتماعی روزگار ما است– پیوندی حیاتی دارد.

بدین‌سان رئالیسم سوسیالیستی، هنر توده‌های مردمی‌است که خود را از استثمار می‌رهانند یا دست‌اندرکار رهانیدن خویش و پرداختن به فعالیت آگاهانه‌ی تاریخی هستند. رئالیسم سوسیالیستی به توده‌های مردم تعلق دارد زیرا از روحی انقلابی برخوردار است، زیرا معتقد است که تکامل تاریخی، ضرورتاً به پیدایش جامعه‌ی هماهنگ و بی‌طبقه‌ی

کمونیسم منجر خواهد شد. رئالیسم سوسیالیستی از این آرمان اجتماعی – سیاسی، مفهوم مورد تأیید خودش را از انسان، که کاملاً بر ماهیت بشردوستانه‌ی سوسیالیسم منطبق است، مشتق می‌کند. این اصل به کامل‌ترین و روشن‌ترین شکل خود در ادبیات شوروی – بالغ‌ترین و تکامل‌یافته‌ترین محصول رئالیسم سوسیالیستی – متجلی شده و تحقق یافته است.

مارکس گفته است که انسان در جامعه‌ی طبقاتی، موجودی دوگانه است: او در آنِ واحد، موجودی اجتماعی و موجودی خصوصی و انسانی خصوصی است که منافع و خواسته‌هایش بر منافع جامعه منطبق نیست بلکه در نقطه‌ی مقابل آن قرار دارد. او نوشت: «هرجا که دولت سیاسی به‌شکل حقیقتاً تکامل‌یافته‌ی خویش دست یافته است، انسان نه‌فقط در افکار خویش، در شعور خویش، بلکه **در زندگی** و **در واقعیت**، یک زندگی دوگانه‌ی آسمانی و زمینی دارد، زندگی در یک **اجتماع سیاسی** که در آن، خودش را به‌عنوان موجودی اجتماعی باز می‌شناسد، و زندگی در **جامعه‌ای مدنی** که در آن، به‌عنوان شخصی خصوصی عمل کند و دیگران را وسیله می‌پندارد، و خودش را تا حد یک وسیله پایین می‌آورد و بازیچه‌ی نیروهای بیگانه می‌شود»[۷۱۴]

این تضاد میان فرد و جامعه با گیرایی و رسانندگی هنری چشم‌گیری در آثار رئالیست‌های انتقادی مجسم می‌شد. ادبیات رئالیست سوسیالیستی با روند اجتماعی متفاوتی سر وکار داشته است – بر افتادن فاصله میان جنبه‌های شخصی و اجتماعی انسان، منافع شخصیِ فردِ خودش و منافع جامعه به‌طور کلی یا مردم به‌طورکلی، در جریان کار عملیِ پی‌ریزی جامعه‌ی بی‌طبقه‌ی سوسیالیستی. مضمون اصلی رئالیسم انتقادی، تجسم اختلافات میان خواست‌ها و آرزوهای فرد و تضادهای اجتماعی پیرامون وی بود که غالباً به سقوط اخلاقی یا مرگ جسمانی‌اش می‌انجامید. رئالیسم سوسیالیستی، همواره دست‌اندرکار باز تاباندن روند آفرینش شرایط هرچه مطلوب‌تر برای تکامل فرد بوده است، زیرا هدف اصلی کمونیسم تأمین **رفاه هر شخص** است.

---

[۷۱۴] K. Marx, F.Engels, Werke, Bd. L. S. ۳۵٤-۵۵

نیروی محرک رویدادها در ادبیات رئالیست انتقادی، نخستین بار درتاریخ، توده‌ها به‌عنوان نیروی پدیدآورنده‌ی رویدادها وارد میدان شدند. درنخستین روزهای پیدایش ادبیات شوروی، وقتی هنر جدید شورروی و شیوه‌ی هنری جدید در حال تکوین و تکامل بود اقدام انقلابی و جنبش توده‌های مردم،مضامین اصلی این ادبیات را تشکیل می‌دادند. قهرمانان داستان‌های «**سیلاب آهن**»[۷۱۵] اثر **سرافیموویچ**[۷۱۶]، «**شکست**»[۷۱۷] اثر **فادایف**[۷۱۸] و «**دُن آرام**»[۷۱۹] اثر **شولوخوف**[۷۲۰]، فقط نمایندگان منفرد توده‌های رزمنده‌ی مردم نبودند: قهرمانان این آثار، خود مردم و توده‌هایی انقلابی بودند که به‌دفاع از آرمان‌های جدید اجتماعی و روابط جدید برمی‌خیزند. نخستین بار در تاریخ ادبیات جهان، توده‌های مردم نه به‌عنوان عنصری منفعل در حاشیه‌ی رویدادها- که فرد تک‌افتاده نیز در چارچوب آن عمل می‌کند- بلکه به‌عنوان نیرویی مستقل و دارای اراده‌ای واحد و یک‌پارچه متشکل از اراده‌های جداگانه و دارای نفع مشترکی یگانه، نیرویی که در جریان فعالیت انقلابی به سطح بالاتری از خودآگاهی می‌رسد، مجسم شدند.

قهرمان واقعی داستان «**سیلاب آهن**»، ستوان ارتش در شبه‌جزیره‌ی تامان به‌فرماندهی **کوژوخ** است- عده‌ای از افراد بی‌سازمان، نامنظم و بی‌انضباط، که تدریجاً در جریان مبارزه‌ای سرسختانه به گروهی منسجم تبدیل شدند و از اراده و آرمانی مشترک الهام گرفتند. آن‌ها در حالی‌که از گرسنگی، تشنگی و گرمای سوزان رنج می‌بردند در هوای خفه‌کننده، از میان کوه‌های پوشیده از انبوه خاربوته و دریایی که امواجش به صخره‌های ساحل می‌کوبند به‌سوی فریادهای گوشخراش و پیوسته‌ی خوشی و اندوه، درد، رنج و یأس، به‌سوی غژغژ چرخ‌های ارابه‌ها و شیهه‌ی اسبان ازپاافتاده، گریه‌ی کودکان و ناله‌ی زنان، پیش می‌روند و در سر هر گذرگاهی، با به غرش درآوردن مسلسل‌ها و توپ‌های صحرایی، توفانی به پا می‌کنند و دسته‌های پشتیبان قزاق‌ها را فرار می‌دهند و بر هنگ‌های گارد سفید غلبه

---

[۷۱۵]. The Iron Flood

[۷۱۶]. Serafimovich

[۷۱۷]. The Rout

[۷۱۸]. Fadeyev

[۷۱۹]. And Quiet Flows the Don

[۷۲۰]. Sholokhov

می‌کنند. سرافیموویچ با وفاداری صادقانه به حقیقت تاریخی کوچک‌ترین نوسان در احساس‌های قهرمان دسته‌جمعی‌اش، بالا رفتن و فروکش کردن نیروهای این قهرمان، تغییرات روانی پیچیده‌ای که در آن به‌وقوع می‌پیوندند، پیدایش و تقویت خودآگاهی نوین سوسیالیستی را که در چیره شدنش بر عادات و تعصباتی باقی‌مانده از چندین سده به آن کمک می‌کند، مطالعه و مجسم می‌کند. این، از ویژگی‌های روش جدید است. این خودآگاهی جدید که زاییده‌ی مبارزه‌ی اجتماعی است، شرکت‌کنندگان متعلق به توده‌های مردم در نبرد **تامان** – دهقانان فقیر، کارگران روزمزد، تازه‌واردان از مناطق غیرقزاق‌نشین – را از نظرات و توهماتی که جامعه‌ی گذشته به ایشان القاء کرده بود می‌رهاند. خودآگاهی جدید، پی‌آمد هدف و مقصود بزرگی است که در برابرشان قد برافراشت، و آن مسأله‌ی آزاد شدن از تمامی‌قیود جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی بود. آن‌ها **امکان** یک زندگی جدید و عادلانه‌تر را که بر منافع و نیازهای توده‌های مردم منطبق است به واقعیت تبدیل می‌کنند. آن‌ها تاریخ را با دست‌های خودشان می‌سازند و شناخت تدریجی این حقیقت بی‌چون‌وچرا به آنان امکان می‌دهد که معیار کیفیتاً تازه‌ای برای ارزیابی گذشته و دیدن سرچشمه‌های ظلمی‌که همواره در طول زندگی سابق‌شان بر آن‌ها می‌رفت بیافرینند و بی‌هیچ قیدوشرطی، چشم‌انداز زندگی تازه و شایسته‌ی انسان را که پیروزی قدرت شوروی برای‌شان به ارمغان آورده است، به‌عنوان یگانه چشم‌انداز ممکن بپذیرند. آن‌ها تا حد فعالیت آگاهانه و خلاق تاریخی ارتقاء می‌یابند و تاریخ، هاله‌ی اسراری را که شعور بورژوایی و ایده‌ئولوژی بورژوایی به آن منسوب می‌کنند از دست می‌دهد و با شکل مشخص عملی خودش در نظر آنان ظاهر می‌شود. طبیعی است که آنان باز نمی‌توانند خودآگاهی‌شان را آزادانه و به‌روشنی بیان کنند زیرا بار گذشته – جهل و بی‌سوادی هم‌چنان بر دوش آنان سنگینی می‌کند. اما آنان امکان شناخت و دگرگون‌سازی زندگی و مسیر و زیربنای آن را دیده‌اند و این تضمینی و پایه‌ای است برای رشد معنوی هر چه بیش‌تر توده‌های مردم و دست‌یابی اجتناب‌ناپذیر ایشان به قله‌های فرهنگ جهان.

فقط نویسنده‌ی مجهز به جهان‌نگری سوسیالیستی، که دست‌اندرکار تجسم زندگی و مبارزه‌ی توده‌های مردم است و روش رئالیسم سوسیالیستی را راهنمای خود قرار داده است می‌تواند تودها را به این شکل ببیند. گذشته از «**سیلاب**

آهن»، مردم، قهرمانان بسیاری داستان‌های دیگر نیز بوده‌اند. قهرمان واقعی داستان «**شکست**» نه **متیلیسا** است نه **موروزکا**، و نه حتی **لوین‌سون**، بلکه **واحدی** است که همگی به آن تعلق دارند و با سرنوشت، خطرها، امیدها و یأس‌های مشترکی مواجه‌اند. تجسم مردم به‌عنوان نیروی اصلی تاریخ، ویژگی مشخص‌کننده‌ی ادبیات رئالیست سوسیالیستی به‌طورکلی است، که در نخستین مراحل رشد روش جدید به‌روشنی دیده شد. به‌همین‌طریق، قهرمان داستان «**آتش**» [۷۲۱] اثر **باربوس**[۷۲۲] نه فلان سرباز خاص جنگ اول جهانی بلکه گروه کاملی از سربازان است. **اشتفن تسوایگ**[۷۲۳]، نویسنده‌ای که در مجرای رئالیسم انتقادی تکامل یافته بود، این نومایگی آثار را که بر طبق روش جدید آفریده می‌شدند، با تیزهوشی فوق‌العاده‌ای دید. او درباره‌ی داستان «**باربوس**» گفت:«**باربوس** به‌جای دو روش تجسمی که تا آن زمان در ادبیات رواج داشتند– ذهنی و عینی– روش سوم یعنی روش دسته‌جمعی را برگزید... باربوس، خود نظاره‌گر و **درک‌کننده** را ده برابر کرد. به‌طوری که این «**خود**» یگانگی تازه‌ای به دست آورد: او نه به‌نام یک فرد، بلکه به‌نام هفده هم‌رزمی سخن می‌گوید که پس از صدهفته عذاب مشترک در کوره‌ی جنگ به‌صورت یک کل واحد با هم جوش خورده‌اند... او در یک اجتماعی برادرانه حل شده است، دیگر چیزی را به‌تنهایی و شخصاً نمی‌بیند بلکه هر آن‌چه احساس می‌کند، به احساس هفده روح در می‌آید.»[۷۲۴]

تجسم افراد چه در داستان «**آتش**» اثر **باربوس** و چه در داستان «**سیلاب آهن**» اثر **سرافیموویچ**، پس از وظیفه‌ی اصلی – تجسم گروه و توده‌ها– قرار دارد. انطباق کامل دنیای درونی تک‌تک شخصیت‌ها در این آثار حماسی با قهرمان دسته‌جمعی یعنی مردم، توده‌ها، مردم تشکیل‌دهنده‌ی گروه که موضوع تجسم است، از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. نبود مانع میان چند شخصیت منفرد که در داستان ظاهر می‌شوند و شخصیت‌های دیگر– اعم از شخصیت‌های

---

[۷۲۱] Fire

[۷۲۲] Barbusse

[۷۲۳] Stefan Zweig

[۷۲۴] Stefan Zweig, Begegnungen mit Menschen, Buchern Stadten Berlin und Frankfurt am Main ۱۹۵٦, S۲۰۹. ۲۱۰

تصادفی و شخصیت‌های تشکیل‌دهنده‌ی گروهی که چهره‌اش مجسم می‌شود- از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. یک‌راست بودن روابط و پیوندهای میان شخصیت‌ها و محیطی که اینان در آن حرکت و فعالیت می‌کنند نیز از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. **کوژوخ** رهبر و فرمانده‌ی ستون **تامان**، چندان تفاوتی با مردانی که در نبرد فرماندهی، و به‌سوی زندگی جدید هدایت‌شان می‌کند، ندارد. او می‌داند که آنان دقیقاً چگونه می‌اندیشند و احساس می‌کنند، هم‌چنان که آن‌ها او را جزیی از خودشان – حتی جزء بهتری از طبیعت خودشان – می‌دانند، زیرا کوژوخ به‌هیچ‌وجه در گروهی که رهبری می‌کند حل نشده است بلکه نماینده‌ی مرحله‌ی بالاتری از آگاهی اجتماعی، سیاسی و تشکیلاتی است.

تمام اعضای راه‌پیمایی، روابط کاملاً روشنی با گروه خودشان دارند. این‌که روابط مزبور در داستان‌های **سرافیموویچ**، **باربوس** و دیگران به‌شکلی کلی مجسم می‌شوند و تکه‌تکه یا از هم متمایز نشده‌اند نباید بدین‌معنا تلقی شود که تجسم گروه، جای تحلیل فرد را می‌گیرد یا آن‌را در خود غرق می‌کند. در ادبیات رئالیست سوسیالیستی، تجسم زندگی گروه و زندگی توده‌ها، در واقع، دوشادوش پژوهش دقیق درباره‌ی شکل‌هایی از روابط اجتماعی که فرد و جامعه را در شرایطی کیفیتاً متفاوت با شرایط جامعه‌ی بورژوایی به هم پیوند می‌دهد، پیش می‌رود. بدین‌ترتیب توانایی نویسندگان رئالیست سوسیالیستی به مشاهده و تجسم توده‌ها به‌عنوان نیروی محرک تغییرات اجتماعی و عامل سازنده‌ی تاریخ بدین‌معناست که توده‌ها یا گروه، همگن و یک‌پارچه و نامتفاوت‌اند. گروه، متشکل از افرادی است که هرکدام سطح آگاهی اجتماعی متفاوتی دارد، و این بر واقعیتی منطبق است که انتقال و نمایاندنش هدف نهایی رئالیسم سوسیالیستی به‌شمار می‌رود. از این‌جا روشن می‌شود که چرا نویسندگان رئالیست سوسیالیستی توانسته‌اند رشد معنوی توده‌ها را مجسم کنند، زیرا توجه موشکافانه‌ای به رشد معنوی انسان در مبارزه‌ی اجتماعی و پی‌ریزی و سازندگی عملی سوسیالیسم کرده‌اند.

آگاهی فرد در مقایسه با آگاهیِ کلِ گروهش ممکن است ناقص‌تر و ناخالص‌تر باشد زیرا وی ویژگی‌هایی از گذشته و محیطی را که شخصیت و نظراتش در آن شکل گرفته‌اند در خود حفظ می‌کند. بنابراین، رئالیسم سوسیالیستی، **ارتقاء** فرد تا حد خواست‌های ایده‌ئولوژیک، اخلاقی و روحی گروه را با تمام پیچیدگی‌های معتبرش،

بدون ساده نمایاندن روند دردآور رشد معنوی که با دست‌یابی فرد به آگاهی اجتماعی بالاتر و مفاهیم اخلاقی بالاتر از پیش همراه است، مجسم می‌کند.

لنین غالباً درباره‌ی ابراز نظر ساده‌انگارانه و بی‌پیچ‌وخم درباره‌ی شکل‌گیری شعور سوسیالیستی هشدار می‌داد. در همان‌حال، او از آن شک‌اندیشانی که در امکان آفرینش فرهنگ جدید سوسیالیستی و آفریننده و حاملش یعنی انسان نوین تردید می‌کردند نیز انتقاد می‌کرد. او نوشت: «سوسیالیست‌های تخیلی سابق گمان می‌کردند که سوسیالیسم را می‌توان به کمک انسان‌های طراز نوین پی‌ریزی کرد، و نخست باید افراد خوب، خالص و دارای تحصیلات عالی تربیت کنند، و اینان سوسیالیسم را خواهند ساخت. ما همیشه به این می‌خندیدیم و می‌گفتیم که این کار به‌معنای بازی با عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی است و سوسیالیسمی‌است برای سرگرمی‌دختران جوان، نه سیاست جدی.»[۷۲۵]

ایمان لنین به پیروزی سوسیالیسم و فرهنگ سوسیالیستی، بر پایه‌ی محکم شناخت ژرف او از توانایی‌های ذاتی و واقعی توده‌ها، انسان ستم‌دیده، یعنی مردم استوار بود. ادبیات رئالیست سوسیالیستی، که ایمانی ژرف به استعداد خلاق توده‌ها زحمت‌کش دارد، این توانایی‌ها را در جریان مبارزه برای سوسیالیسم و تحقق عملی آن مشاهده و مجسم کرد. مهم‌ترین کمک نوآورانه‌ی رئالیسم سوسیالیستی به ادبیات جهان عبارت بوده است از تجسم تقویت و رشد بهترین جنبه‌های طبیعت بشر- تلاش خلاقانه، انسانیت، و مانند این‌ها- در وجود مردم، و طرد هر آن‌چه پست، وحشیانه، حیوانی و خودخواهانه است، هر آن‌چه طبیعت انسان از تنازع دیرپای خود برای بقا به ارث گرفته است، و مبارزه‌ی انسان با همتایانش در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی.

گذشته از نیروی عادت و سنت، عامل مهم دیگری که عموماً گرایش‌ها و رفتارهای مردم را در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی موجب می‌شود علاقه‌ی شخصی است، که غالباً تا حد حرص عنان‌گسیخته فرو می‌غلتد.انگیزه‌های دیگر، تدریجاً موجب فعالیت‌های انسان‌هایی می‌شوند که به مبارزه با استثمار توده‌های دست‌اندرکار ساختمان سوسیالیسم برخاسته‌اند. منافع جامعه تدریجاً به منافع شخصی خود آنان تبدیل می‌شود یا با آن‌ها انطباق می‌یابد. این

[۷۲۵] V. I. Lenin Callected Works, Vol. ۲۹. P. ٦۹.

روند بغرنج، مشتمل بر غنی‌تر شدن دنیای معنوی بشر، رشد اخلاقی و ایده‌ئولوژیک وی، و پیدایش معیارهای تازه برای ارزیابی خود و محیط‌اش، در نخستین مراحل تکامل ادبیات رئالیست سوسیالیستی توسط این ادبیات جذب شد. موضوع رشد اخلاقی انسان و جذب منافع عالی اجتماعی، مضمون اصلی داستان «**مادر**» اثر **گورکی** بود. نخستین کوشش موفقیت‌آمیز با یک‌چنین مضمونی در دوران قدرت شوروی، بدون‌تردید، داستان «**شکست**» اثر **فادیف** بود که اهمیتش در طرز تجسم فرارویی آگاهی اجتماعی توده‌ها به مرحله‌ی بلوغ از طریق سرنوشت افراد، شخصیت‌ها و روابط میان مردم است.

قهرمانان دسته‌جمعی داستان **فادایف** یعنی واحد پارتیزان، نه به‌شکل پیکری تک‌سنگی بلکه هم‌چون ترکیبی از عناصر منفرد مجسم شده است: مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، سرنوشت‌ها، عواطف، نظرات و امیدهای گوناگون است. لیکن علی‌رغم تجسم جامع و چندجانبه‌ی اعضای واحد و فرمانده‌شان، علی‌رغم تحلیل روانی دقیق افکار و احساس‌های بنیادی و تعیین‌کننده‌ی فعالیت‌های پارتیزان‌ها، مسأله‌ی اصلی هر یک از این شخصیت‌ها احساس تعلق‌شان به یک‌دیگر است که در واحد و گروهی که تشکیل داده بودند واقعیت یافت. اندیشه‌ی مسلط بر تمام فعالیت‌های عملی آنان، عالی‌ترین معیار کارهایشان، و شالوده‌ی نامرئی اما مشروطِ رفتارشان، اخلاق دسته‌جمعی واحد است که آرمان‌های مبارزه‌ی آزادی‌بخش توده‌های مردم را منعکس می‌کند. اعضای واحد، این آرمان‌ها را جذب می‌کنند و هم‌چون آرمان‌های شخص خودشان و نتیجه‌ی تجربه‌ی عملی شخصی خودشان در زندگی به آن‌ها می‌نگرند. همه‌ی آنان گذشته‌ای بسیار متفاوت دارند، که از یک لحاظِ مهم، مشابه بود– همگی در زمره‌ی توهین‌شدگان و آسیب‌دیدگان و توده‌های استثمارشده‌ای بودند که از بی‌عدالتی در عذاب بودند.

آرمان‌های جدید اجتماعی، با نور مطلق و بی‌امان حقیقت،انگیزه‌ها و هدف‌های بی‌ارزش پیشین رفتار انسان را که زاییده‌ی جامعه‌ی استثماری بودند، خودخواهی را که از ویژگی‌های ثابت روابط انسانی بود، و برخورد فردگرایانه با منافع اجتماعی و وظایفی را که تاریخ در پیش پای توده‌های زحمت‌کش دست‌اندرکار پی‌ریزی راه سوسیالیسم و آزادی حقیقی انسان نهاده بود، روشن می‌سازند. انتقاد کوبنده از اخلاقیات جامعه‌ی استثماری، ویژگی بزرگ داستان

است زیرا در رئالیسم سوسیالیستی، تأیید نو دوشادوش انتقاد و نفی هر آن‌چه مخالف سوسیالیسم است و مانع اجرای عملی آن در زندگی می‌شود، پیش می‌رود.

اخلاق فردگرایانه‌ی **مچیک** و ذهنیت مبتنی بر مالکیت خصوصی پیکا پیرمرد بی‌سرو صدا، در برابر اخلاق اجتماعی برتری که قهرمانان دسته‌جمعی داستان حامل آن است شکست می‌خورد. اما شکست اصول ایده‌ئولوژیک و اخلاقی آنان نه به‌عنوان سرپیچی از پذیرفتن اندیشه‌های انقلاب – بلکه به‌عنوان نتیجه‌ی ناسازگاری میان ارزش‌هایی که مچیک و پیکا از آن‌ها دفاع می‌کنند و با رشته‌های معنوی بی‌شماری به دنیای محتضر کهن مربوط شده‌اند با ارزش‌های مورد قبول انقلاب، مجسم می‌شود. پیدایش ستیز میان حاملان این اصول مختلف ایده‌ئولوژیک حتمی بود، و این در داستان «**شکست**» با انگیزش کامل روانی و اجتماعی مجسم شده است: که از ویژگی‌های آثار آفریده‌شده بر پایه‌ی رئالیسم سوسیالیستی به‌شمار می‌رود.

جمع‌بندی نیرومند هنری توسط نمایندگان بزرگ رئالیسم انتقادی، نتیجه‌ی تاریخ‌گرایی خودانگیخته‌ی تفکرشان بود که به آنان امکان می‌داد تا قهرمانهاشان را به‌شکل انبوهه‌ای از ویژگی‌های اجتماعی و روانی ببینند و مجسم کنند و عوامل اجتماعی بنیادینِ روان‌شناسی انسان و دنیای معنوی وی را نشان دهند. رئالیسم سوسیالیستی این دستاورد رئالیسم انتقادی را به ارث برده است و آنرا غنی‌تر می‌کند زیرا تاریخ‌گرایی آگاهانه، درک و بازنمایی کامل‌تر وحدت ویژگی‌های اجتماعی و روانی انسان را بی‌آن‌که عنصر روانی را از شالوده‌ی اجتماعی و محیط پدیدآورنده‌اش جدا کند امکان‌پذیر می‌سازد، و این کاری است که رئالیست‌های انتقادی سده‌ی بیستم انجام داده‌اند. در نظر نویسنده‌ی رئالیست سوسیالیستی، انسان برخوردگاه نیروهای فعال اجتماعی است. نویسندگان رئالیست سوسیالیستی در بررسی ویژگی‌های روانی فرد، درباره‌ی عوامل اجتماعی شکل‌دهنده‌ی به دنیای معنوی او نیز تحقیق می‌کنند به‌طوری‌که تجسم فرد، پیوند درونی با تجسم جامعه و روندهای اجتماعی پیدا می‌کند.

ستیزها در بهترین آثار رئالیست سوسیالیستی کیفیتی حماسی به خود می‌گیرند و با آن‌که دامنه‌ی موضوع از ویژگی‌های اصلی تجسم در آثار رئالیست سوسیالیستی نیست، این ضرورتاً نتیجه‌ی دامنه نیست بلکه نتیجه‌ی

پیوندهای چندگانه‌ی میان شخصیت‌ها و زندگی واقعی است. در آثار رئالیست سوسیالیستی، مطالعه‌ی جامعه با پویایی پیش می‌رود و خود واقعیت نیز پویاست و هرگز زمینه‌ای بی‌تحرک نیست که دگرگونی‌های روابط میان شخصیت‌ها در آن جریان پیدا کنند. تجسم زندگی هم‌چون زمینه‌ای خنثی، تجسم محیط اجتماعی هم‌چون عنصری ایستا و مستقل، از ویژگی‌های بارز ناتورالیسم است. این از ویژگی‌های مشخص‌کننده‌ی آثار نویسندگان بزرگی چون **زولا** و **نوریس**[۷۲۶] نیز هست، تا چه رسد به هواداران کوچک‌تر آن روش. در رئالیسم سوسیالیستی، محیط هم‌چون قضا و قدر قاهری نشان داده نمی‌شود که انسان تماماً در اختیار آن و صرفاً محصول شرایط آن باشد. آثار نویسندگان رئالیست سوسیالیستی، محیط را موافق حقیقت تاریخی، در حال حرکت و تغییر نشان می‌دهند و تکامل آن را پی‌آمد مبارزه‌ی گرایش‌های اجتماعی مختلفی می‌دانند که بر زندگی شخصیت‌ها و روابطشان با یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند و مسایل و وظایف تازه‌ای را در برابرشان قرار می‌دهند که همواره باید با توجه به گرایش‌های عینی تکامل تاریخی حل‌شان کنند. انسان نه به‌شکل تابعی از محیط خویش، بلکه به‌شکل اصل فعال تکامل اجتماعی و نیروی محرک تاریخ نشان داده می‌شود و به همین‌علت طوری نشان داده شده است که فعالانه بر محیط خویش و تاریخ تأثیر می‌گذارد، آن‌ها را تغییر می‌دهد و با شرایط و پیش‌آمدهایی که دشمن او هستند به مبارزه بر می‌خیزند. بدین‌ترتیب، ستیزها و تضادهای واقعی زندگی، نه‌فقط در تجسم گروه‌بندی نیروهای اجتماعی، بلکه در تجسم روابط میان شخصیت‌ها، نظرات و شناخت‌شان از زندگی، و وظایف و تعهدات انسان، به‌طور عینی در آثار رئالیست سوسیالیستی مجسم می‌شوند.

تضاد میان مچیک از یک‌طرف، و موروزکا، لوین‌سون و دیگر اعضای واحد از طرف‌دیگر، در داستان «**شکست**»، که از احاظ روان‌شناختی بسیار شخصی و دارای‌انگیزه‌ای قوی است، تضادی ژرف‌تر را آشکارا کرد و آن تضاد میان برخورد روحیه‌ی اصیل انقلابی و انقلابی‌گری خرده‌بورژوایی، میان انگیزه‌ی دسته‌جمعی برای رسیدن به آزادی واقعی و خودسری فردی بود که منافع شخصی‌اش را مقدم بر منافع جامعه قرار می‌دهد. مطالعه‌ی تشریحی روحیات مچیک در داستان، در همان‌حال، مطالعه‌ی نوع خاصی از رفتار اجتماعی در شرایط انقلابی یعنی نوعی از رفتار است که تا

---

[۷۲۶] Norris

اندازه‌ای به قشر بزرگی از خرده‌بورژوازی اختصاص دارد، قشری که تغییرات انقلابی را فقط تا نقطه‌ی معینی می‌پذیرد و از آن‌جا به بعد، آرمانش را کنار می‌گذارد و به مخالفت با آن بر می‌خیزد. فادایف ریشه‌های اجتماعی ذهنیت و رفتار مچیک را به‌طریق شهودی یا صرفاً نظری نشان نداد. او به شخصیت و مسأله‌ای که این شخصیت نماینده‌ی آن بود نزدیک می‌شد و به روش ادبی جدیدی مجهز بود که به وی امکان می‌داد تا شخصیت واقعاً معتبری بیافریند که ذهنیت‌اش درهم بافته شدن تضادهای اجتماعی و روانی عصر او را منعکس کند. مسأله‌ی انقلابی‌گری خرده‌بورژوایی را دیگر نویسندگان رئالیستِ غیرسوسیالیستی نیز بررسی کرده‌اند. اما این‌ها این مسأله را هم‌چون یک تراژدی شخصی، و تراژدی فردی که به باتلاق حوادث تاریخی افتاده است نشان داده‌اند. **لیون فوخت واگنر**[۷۲۷] در داستان اکسپرسیونیستی «**هزار و نهصد و هجده**»[۷۲۸] به یأس **توماس ونت** قهرمان این داستان در اثر انقلابی‌گری محدود و خرده‌بورژوایی‌اش به‌مراتب بیش از رویدادهای غم‌انگیز انقلاب بدفرجام **باواریا** که زمینه‌ی تغییرات روحی قهرمان وی به‌شمار می‌رود اهمیت داده است در بسیاری از آثار نویسندگان شوروی که در همان سال‌های نگارش داستان «شکست» نوشته شدند- داستان‌های بلند و کوتاه **ارنبورگ**[۷۲۹]، **کلیچکوف**[۷۳۰]، **سوبول**[۷۳۱]، **پیلنیاک**[۷۳۲]، **آلکسی‌یف**[۷۳۳]، بولگاکوف[۷۳۴] و دیگران – این مسایل به‌شیوه‌ی مشابهی بررسی شده‌اند. تفاوت شکست با آن‌ها این است که محدودیت‌های مچیک موجب تراژدی برای **دیگران** یعنی دیگر اعضای واحد می‌شود، که به‌دلیل دست کشیدن او از آرمانش ، جان‌شان را فدا می‌کنند. تاریخ‌گرایی آگاهانه‌ای که پایه‌ی روش خلاق جدید بود به نویسنده امکان داد تا ماهیت حقیقی و عینی انقلابی‌گری خرده‌بورژوایی را ببیند و آن‌را با روح اصیل انقلابی توده‌های پایمال‌شده، که با

---

[۷۲۷] Lion Feuchtwanger

[۷۲۸] Neunzehnhundertachtzehn

[۷۲۹] Ehrenburg

[۷۳۰] Khychkov

[۷۳۱] Sobol

[۷۳۲] Pilnyak

[۷۳۳] Alexeyev

[۷۳۴] Bulgakov

سختی‌های باورنکردنی روبه‌رو می‌شوند و برای بزرگ‌ترین فداکاری‌ها در جهت دگرگون‌سازی زندگی انسان و شایسته‌ی انسان کردن آن آمادگی دارند، مقایسه کند. نویسنده، مچیک را در مقام حامل گرایش اجتماعی خاصی، در انبوهه‌ی زندگی و مبارزه‌ی انقلابی مشاهده کرد و به همین‌علت است که تصویری چنین پرخون دارد و یک صفر مطلق نیست.

تاریخ‌گرایی آگاهانه به نویسنده امکان داد تا تکوین و تکامل ویژگی‌های جدید و ماهیتاً سوسیالیستی در شخصیت‌های شرکت‌کنندگان عادی و مردمی‌در مبارزه‌ی انقلابی را جذب و مجسم کند.

بدین‌ترتیب، رئالیسم سوسیالیستی ضمن شناختن و منعکس کدن توده‌های مردم هم‌چون نیروی خلاق و شکل‌دهنده‌ی حوادث، ویژگی‌های بسیار دموکراتیک به دست می‌آورد . هم‌چنان که شایسته هر شکل حقیقتاً انقلابی هنر است، رئالیسم سوسیالیستی ویژگی‌های جدید و مترقیانه‌ی روان‌شناسی توده‌ها و شخص کارگر را جذب کرده است. روح اصیل دموکراتیک و تاریخ‌گرایی آگاهانه، یعنی دو عنصر حیاتی رئالیسم سوسیالیستی، عواملی هستند که موجب پیدایش مفهوم مخصوصاً رئالیستی سوسیالیستی «قهرمان» شده‌اند.

شخصیت قهرمان در ادبیات رئالیست سوسیالیستی، فقط مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و کیفیات دارای ارزش و اهمیت مساوی نیست؛ کلافی از عواطف بیمارگونه، عقده‌ها، نژندی‌های گوناگون، شهوات و ترس‌ها، یا انباشت‌گاه بیماری‌های ارثی نیز نیست. و شبکه‌ی «سخت آب‌بندی‌شده‌ای» از غرایز و تکانه‌های منطقی کاملاً مستقل از محیط اجتماعی هم نیست. سرانجام، به‌هیچ‌وجه از صفات ثابت «طعبیت انسان» که از زمان حضرت آدم تغییری در آن پیش نیامده باشد نیز تشکیل نشده است.

رئالیسم سوسیالیستی، شخصیت را قبل از هرچیز یک پدیده‌ی فردی می‌داند، که عوامل و تأثیرات اجتماعی بسیار متنوعی به شکل‌گیری‌اش کمک کرده‌اند. از این‌لحاظ، رئالیسم سوسیالیستی، مفهوم شخصیت را به‌شکلی که در رئالیسم انتقادی دیده می‌شد. به ارث می‌برد و تکامل می‌بخشد. اما تشابه در همین‌جا پایان می‌یابد زیرا رئالیسم سوسیالیستی، **عنصر مسلط اجتماعی** در شخصیت قهرمان را می‌بیند و مجسم می‌کند؛ عنصری که از طریقش فرد با دگرگون‌سازی

زندگی، با حرکت تاریخی و تغییر زندگی ارتباط می‌یابد و این‌ها عواملی هستند که شرط پیدایش کشاکش عواطف، منافع و گرایش‌های در روح انسان و کشش وی به‌سوی مبارزه‌ی اجتماعی و ستیزه‌های روزگارش می‌شوند. تاریخ‌گرایی آگاهانه به نویسنده‌ی رئالیست سوسیالیستی امکان می‌دهد تا عنصر مسلط اجتماعی بر شخصیت را به‌عنوان عامل اصلی تکامل معنوی وی ببیند. ادبیات رئالیست سوسیالیستی، انبوه بزرگ و پرگونه‌ای از شخصیت آفریده است، فقط به‌این‌دلیل ساده که روند پیچیده‌ی استقرار روابط جدید اجتماعی و بیدار شدن آگاهی اجتماعی جدید توده‌های مردم را منعکس کرده است. این ادبیات، در مقایسه با ادبیات رئالیسم انتقادی، روابط به‌مراتب پیچیده‌تری را میان فرد و جامعه نشان می‌دهد، تحلیل می‌کند و به عرصه‌ی پژوهش در می‌آورد.

اساساً، شکل اصلی رابطه‌ی میان فرد و جامعه، آن‌چنان‌که در رئالیسم انتقادی مجسم شده بود مدت‌ها از قیود فرمول مشهور «قربانی یا جلاد» بالزاک خارج نشد. تضادی که این فرمول در خود داشت، یا از طریق زوال توهمات فرد یعنی از طریق مرگ وی حاصل می‌شد یا سرانجام، از طریق تسلیم در برابر جامعه‌ای که علیه‌اش مبارزه می‌کرد، و خیانت‌کردن به آرمان‌های خودش . سرنوشت‌های **لوثیان دوروبانپره**، **ژولیان سورل**، **راسکولنیکوف**، **یوجین ویتلا** یا **مارتین ایدن**، نمونه‌های روشنی از این‌گونه تضاد هستند که در فرمول بالزاک تعمیم داده شده‌اند. این‌گونه تضاد، از ژرفا و درام طرح‌شده در بسیاری از آثار بزرگ رئالیسم انتقادی برخوردار بود. این تضاد، فرصتی برای فرد فراهم آورد تا محکومیت خودش را به جامعه‌ای منتقل کند که هم‌چون نیرویی کین‌توز و غیرمنطقی در برابر او ایستاده بود.

اما طبیعتاً، این فرمول نتوانست تمام شکل‌های تضاد میان فرد و جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی را در بر بگیرد. و وقتی جامعه، رئالیسم را با وظیفه‌ی اخصِ بررسی سرنوشت عینی خود آن جامعه روبرو کرد، تضاد میان فرد و جامعه در رئالیسم انتقادی نیز دستخوش تغییر شد.

قهرمان تدریجاً نه‌فقط در برابر جامعه، بلکه در برابر چشم‌اندازها و ارزش‌های تاریخی آن، اصول اخلاقی و معنوی رفتار انسان، و وظیفه‌ی انسانی که خواست‌های سنتی تحمیل‌شده از سوی جامعه بر خودش را رد می‌کند، دیدگاه خاصی اتخاذ کرد. این گسترش دامنه و ژرفای تضاد میان فرد وجامعه، در برجسته‌ترین آثار رئالیست انتقادی سده‌ی

بیستم دیده می‌شود و سرآغاز«**ژان کریستوف**»[۷۳۵] اثر **رومن رولان** و «**کوهستان سحرآمیز**»[۷۳۶] اثر **توماس مان** و پایانش داستان‌های **همینگوی**[۷۳۷] و **گراهام گرین**[۷۳۸] است. این نویسندگان، دنیای معنوی فرد را بسی گسترده‌تر کردند و احساس برتری از فداکاری و توجه به سرنوشت هم‌وطنانش در وی برانگیختند، که برخی از این قهرمانان را به اقدام در جهت دفاع از آزادی به‌حرکت درآورد- مانند **ژاک تیبو** در داستان «**تیبوها**»[۷۳۹] اثر **رژه مارتین دوگار**[۷۴۰] و **ربرت جوردن** از شخصیت‌های **همینگوی** در داستان «**زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند؟**»[۷۴۱] یا به ارزیابی مجدد ارزش‌های معنوی فرهنگ بورژوایی واداشت، مانند کاری که قهرمانان رومن رولان یا توماس مان کردند.

رئالیسم سوسیالیستی، روابط دیگری را میان فرد و جامعه مجسم می‌کند، روابطی که ناهم‌ساز نیستند بلکه برعکس، سازگاری و نزدیکی‌شان بیش از گذشته است. بدین‌ترتیب، شخصیت‌ها طوری مجسم شده‌اند که نه‌فقط از لحاظ معنوی و فکری غنی‌تر می‌شوند، بلکه به‌سوی آگاهی اجتماعی بالاتری گام بر می‌دارند و تمام دیگر جنبه‌ها و کیفیات طبیعت‌شان نیز به دنبال‌شان می‌آید.

رشد آگاهی فرد از این واقعیت که منافعش در مهم‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین جنبه‌ها بر منافع جامعه منطبق است و فزونی گرفتن شناختش از نیازهای و منافع کل جامعه و دولت، در نخستین مراحل دگرگونی سوسیالیستی جامعه توسط ادبیات رئالیست سوسیالیستی درک شد.

این تحولات به‌صورت بیدار شدن نیروهای بزرگ اخلاقی در نزد انسان‌های نخستین سال‌های انقلاب، مجسم شد. رئالیسم سوسیالیستی ضمن باز تاباندن حرکت فرد به‌سوی سطح بالاتری از آگاهی اجتماعی، توانایی اخلاقی وی را

---

[۷۳۵] Jean Christophe

[۷۳۶] Der Zauberberg

[۷۳۷] Hemingway

[۷۳۸] Graham Greene

[۷۳۹] Les Thibaults

[۷۴۰] Roger Martin du Gard

[۷۴۱] For Whom the Bell Tolls

به‌شکلی در اعمالش و در تلقی او از وظیفه‌ی اجتماعی‌اش دیده می‌شود، نشان می‌دهد. توانایی اخلاقی بزرگوارانه‌ی موروزکا، هرچند طبیعت‌اش در چنگ دنیای مالکیت فلج شده بود، به این انسان بسیار ناقص و ساده امکان داد تا خودش را از تأثیرات چرکین گذشته برهاند و کاری حقیقتاً قهرمانانه انجام دهد.

تبلور جهان‌نگری نوین سوسیالیستی در مردم، همواره مستلزم تکامل و غنی‌تر شدن خصوصیات اخلاقی آنان است. متلیتسا فرمانده‌ی دسته در واحد پارتیزانی، که در اثر تجربه‌ی شخصی‌اش به لزوم مبارزه با نظام گذشته پی برده است و از تمام شکل‌های بیداد، تحقیر و بی‌عدالتی متنفر است، در آغاز داستان، فاصله‌ی زیادی با قهرمان کمال مطلوب دارد. او در جریان مبارزه و به‌عنوان یکی از شرکت‌کنندگان در جنبش انقلابی، در درون خودش بر خصوصیات باقی‌مانده از فردگرایی خودمدارانه غلبه می‌کند و به فرماندهی کاملاً واقف بر مسؤلیت‌اش در قبال مردم، و به شخصی قادر به فداکاری در راه عمومی‌تبدیل می‌شود. برای تحقق رفاه عمومی، که او آن را رفاه خودش می‌داند، دست به اسلحه برد، خانه و زادگاهش را ترک کرد و نگرش و نظرات فردگرایانه‌ای را هم که از نیاکان دهقانش به ارث برده بود، پشت سرش رها کرد.

روحیه‌ی ماهیتاً دموکراتیک رئالیسم سوسیالیستی بدین معنا نیست که این مکتب، چشم‌هایش را بر نوعی سطح «متوسط» فرهنگ و خودآگاهی توده‌ها می‌دوزد؛ بلکه رئالیسم سوسیالیستی از توانایی درک و انعکاس منافع بنیادی توده‌ها و پیش‌برد آموزش اخلاقی مردم مایه می‌گیرد.

ادبیات رئالیست سوسیالیستی، هرگز جنبش انقلابی توده‌ها را هم‌چون انفجار نیروهای طبیعت، هیجان‌های خودجوش و تکان‌های غیرقابل کنترل در نظر نگرفته و مجسم نکرده است. این ادبیات، وجود نیروی اجتماعی هدایت‌کننده‌ای را که در جریان انقلاب فعال بود و موفقیت و پیروزی قیام توده‌ها را تضمین کرد، نشان داده است.

توده‌ها که به قدر کافی ظلم نظام کهنه‌ی سرمایه‌داران و زمین‌داران را چشیده بودند، خون‌شان را در نبردگاه‌های جنگ امپریالیستی ریخته بودند، گرسنگی و شوم‌ترین فقر را تحمل کرده بودند، و در معرض توهین‌های و تحقیرهای روزانه‌ی قدرت‌های زمانه قرار گرفته بودند، به لزوم تغییر انقلابی شرایط زندگی‌شان پی می‌بردند. بدین‌ترتیب، نقش

حزب پرولتاریا و آورنده‌ی آگاهی طبقاتی، سازمان و شناخت هدف به میان صفوف جنبش انقلابی توده‌ها اهمیتی سرنوشت‌ساز برای آنان و آرمان انقلاب داشت،

توده‌ها به لزوم اقدام انقلابی پی برده بودند، اما حزب کمونیست بود که به ایشان نشان داد که **چه کاری باید بکنند، چگونه و به چه منظوری این کار را بکنند**. بسیاری از مردم با احساس نفرت از ستم‌گران و در عطش عدالت، به مبارزه‌ی انقلابی پیوستند. درست مانند آن‌چه **پراتولینی**[۷۴۲] رئالیست سوسیالیست ایتالیایی درباره قهرمانش که با اندیشه‌های انقلاب آشنا شده بود نوشت: «اگر به قلبت اطمینان نکنی نمی‌توانی در حزب باشی. آیا یک سطر از آن کتابی که **سرمایه** نام دارد خوانده‌ای؟ چرا به جنبش مقاومت پیوستی؟ چون معنی تئوری ارزش اضافی را می‌فهمیدی یا این‌که در قلبت احساس کردی به تو توهین شده است؟»[۷۴۳] اما کمونیست‌ها، آگاهی سوسیالیستی بالاتر را به میان مردم بردند و درک معنای واقعی آن‌چه را که صورت می‌گرفت به ایشان آموختند.

پانتلی چملیوف قهرمان داستان «**گورکن‌ها**»[۷۴۴] اثر **لئونوف**[۷۴۵]، در شبی که آسمان پرستاره بود، در یکی از جاده‌های روسیه‌ی ویران‌شده، بیگانه‌ای را می‌بیند. بیگانه به او که صدر آینده‌ی یک روستای شوروی و یکی از میلیون‌ها مردمی‌است که سخت می‌کوشند به‌معنای زندگی خودشان و حوادثی که در سرزمین مادریشان جریان دارد پی ببرند، کمک می‌کند تا سرانجام، گزینش سیاسی و انسانی‌اش را به‌عمل آورد و آرمانی را که بلشویک‌ها به میان مردم می‌بردند با آغوش باز بپذیرد.

کمیسر کلیچکوف در داستان «**چاپایف**»[۷۴۶] اثر **فورمانف**[۷۴۷] با شکیبایی بسیاری مراقب آموزش سیاسی **واسیلی ایوانوویچ چاپایف** یکی از جالب‌ترین شخصیت‌های جنگ داخلی اتحاد شوروی و نماینده‌ی واقعی دهقانان انقلابی

---

[۷۴۲].Pratolini

[۷۴۳].Vasco Pratolini, Cronache di poveri Amanti, Vallecchi Editore, ۱۹۵۵, P. ۳۲٤.

[۷٤٤].The Badgers

[۷٤۵].Leonov

[۷٤٦].Chapayev

[۷٤۷].Furmanov

بود. کلیچکوف با استفاده از سرمشق شخص خودش و ارتباط روزانه، تکامل معنوی و سیاسی وی و رشد آگاهی اجتماعی‌اش را تقویت کرد و به او یاری داد تا به محض بیدار شدن استعدادها و توانایی‌هایش در اثر انقلاب، به رهبر نظامی و سیاسی طراز نوینی تبدیل شود.

فرمانده‌ی دسته در داستان «**شکست**»، یعنی لوین‌سون کمونیست، حامل و مدافع بالاترین آگاهی سیاسی زمان خویش است. او بر روحیه، نظرات و رفتار افراد زیر فرماندهی‌اش که در پاسخ به ندای وجدان‌شان و بی‌آن‌که هدف‌های واقعی انقلاب را کاملاً درک کرده باشند به مبارزه‌ی انقلابی پیوسته‌اند، تأثیر بسیار ژرفی دارد. این هدف‌ها برای لوین‌سون به‌خوبی شناخته شده هستند و او موفق می‌شود که این‌ها را برای بقیه‌ی افراد نیز روشن کند زیرا با شیوه‌ی تفکر، نیازها و توانایی‌هایشان به‌خوبی آشناست. هرچند زندگی وی تفاوتی با زندگی افراد زیردست‌اش ندارد، با این‌حال،او از آن‌ها جلوتر است، هم‌چنان‌که پیشاهنگ از واحد جلوتر است و راهش را از میان خطرات ناشناخته می‌پوید. جهان‌نگری لوین‌سون به‌مراتب گسترده‌تر از جهان‌نگری کوژوخ در داستان «**سیلاب آهن**» است و به‌طرز سخاوتمندانه‌ای تجربه‌ی سیاسی و غیرسیاسی‌اش را با افراد سهیم می‌شود و بذری که دست محکم و مطمئن وی پاشید در قلب‌ها و مغزهای آنان جوانه می‌زند.

تجربه‌ی او در رهبری، تقاضایش برای رعایت دقیق انضباط، سخت‌گیری و شناخت هوشیارانه‌اش از روحیات افراد، تأثیر سودمندی بر متلیتسا می‌گذارد و به او کمک می‌کند تا خودش را از تمایلات آنارشیستی‌اش برهاند. نفوذ شخصی لوین‌سون و حقیقتی که وی حاملش است، به ریشه دواندن احساسات جدید اجتماعی در وجود موروزکا یاری می‌رساند و به کار بزرگی که موروزکا در راه آرمان مشترک انجام داد، کمک کرد.

لوین‌سون نقشی بی‌نهایت مهم در این داستان بازی می‌کند زیرا او بازتابی از اهمیت و نقش عینی رهبری حزب در زندگی توده‌های مردم است.

حزب با رهبری و هدایت کردن مردم، از همان آغاز انقلاب، در جهت پرکردن فاصله‌ی میان منافع شخصی و منافع جامعه به‌طورکلی می‌کوشید. ادبیات رئالیست سوسیالیستی، این ویژگی جدید زندگی را در نخستین مراحلش منعکس

کرد و بعدها، ضمن انطباق کامل با حقیقت تاریخی، هم‌چنان کمونیست‌ها را به‌عنوان حاملان آگاهی جدید و عالی اجتماعی و آورندگا ن آن به میان مردم، مجسم کرد.

مضمون تکامل شعور اجتماعی انسان به‌مضمون مسلط رئالیسم سوسیالیستی تبدیل شد. این رئالیسم، روند شکل‌گیری انسان نو و طرد نظرات به‌ارث‌رسیده از گذشته – در ذهنیت فرد و ذدهنیت توده‌ها، با تمام پیچیدگی و برجستگی‌اش، با تمام تضادهای ماهوی ملازمش – را مجسم کرد.

«**دُن آرام**» – یکی از بزرگ‌ترین آثار رئالیسم سوسیالیستی – اثر **شولوخف**، روند تصفیه‌ی انسان با گذشته و غلبه کردنش بر نظرات و عادات کهنه و ریشه‌دار برجای‌مانده از نظام قدیم را در مقیاسی حماسی منعکس کرد و به جمع‌بندی آن پرداخت؛ در برخورد با زوال نظام روابط کهنه و منسوخ نیز چنین کرد.

کیفیت حماسی داستان، فقط زاییده‌ی استعداد نویسنده‌ای نیست که خودش رئالیست به دنیا می‌آید و انسان و طبیعت، روان انسان و زندگی جامعه را به‌شکل حقیقی و طبیعی، تحریف‌نشده و با تمام زیبایی حسی و تجسمی زندگی واقعی می‌بیند. واقعیت این است که تفکر نویسنده بر تاریخ‌گرایی آگاهانه استوار بود و به وی امکان داد تا تصویر دقیقی از تضادهای اجتماعی روسیه را که موجب انفجار انقلابی و طغیان توده‌ها شد، ببیند و انتقال دهد و تأثیر رویدادهای بزرگ و سرنوشت‌ساز بر زندگی فرد و جامعه را مجسم کند.

در داستان «**دُن آرام**»، حتی بیش از داستان «**شکست**»، آدمی تنفس نیرومند سنت **تولستوی** را احساس می‌کند، که تداوم میان دو روش خلاق، ارتباط درونی و تکامل ناگسسته‌ی رئالیسم– این گرایش بزرگ در ادبیات جهان– را ادامه می‌دهد. این سنت در توجه فوق‌العاده‌ی شولوخوف به «دیالکتیک روح شخصیت‌هایش»، جامعیت تحلیلش از حالات روانی و دنیای درونی‌شان به‌طورکلی و تجسم پرخون، فوق‌العاده هنری و ملموس زندگی، متجلی می‌شود. او ستیزهای تاریخی و اختلاف‌ها و تضادهای آشتی‌ناپذیر را که سرنوشت شخصیت‌ها، روابط متقابل و مقام‌شان در تاریخ معاصر را تعیین می‌کند و همه‌چیز و همه‌کس را به‌دنبال خود می‌کشاند، مجسم ساخت.

سنت تولستوی در داستان شولوخوف، نه یک تقلید، بلکه میراث و نقطه‌ی حرکتی است که تفکر مستقل خود نویسنده از دیدگاه اجتماعی و شخصی جدیدی، بررسی رویدادهای تاریخی و تأثیر آن‌ها بر ذهنیت فرد و توده‌ها را از آن‌جا آغاز می‌کند.

شولوخوف تضادها و درام‌های زندگی، روحیه‌ی شخصیت‌ها و انگیزه‌های بنیادی رفتار آنان را از درون مشاهده می‌کند. این فقط بدان‌سبب نیست که او عملاً در میان انبوهی از مواد خبری می‌زیست که بخش مهمی‌از تجربه‌ی عملی و نظری او را تشکیل می‌داد، بلکه بدان‌سبب نیز هست که وی زندگی را از دیدگاه نویسنده‌ای می‌نگریست که با مردم یکی بود، هوادار مجموعه نظرات انقلابی و سوسیالیستی بود و تاریخ را از دیدگاه توده‌ها و انقلاب‌شان ارزیابی می‌کرد.

شولوخوف تحلیلش از جامعه را با وارد شدن به دوره‌ی زوال نظام استثماری گذشته و زایش روابط اجتماعی جدید میان مردم، تجسم انقلاب اجتماعی، توصیف زندگی شخصی قهرمانانش و تحلیل موقعیت فرد در نظام اجتماعی پیشین که مانع تکامل وی بود، آغاز می‌کند. شولوخوف این شیوه‌ی برخورد با تجسم نقطه‌ی عطف سرنوشت‌ساز در زندگی مردم را بدان‌سبب برگزید که می‌دانست مقیاس و اهمیت تغییراتی را که در پی انقلاب به‌وقوع می‌پیوستند نه فقط از راه تجسم نبردهای طبقاتی که میلیون‌ها نفر را به خود می‌کشانند بلکه از طریق بررسی سرنوشت شخصی هر فرد – که همواره با رشته‌های بی‌شماری به سرنوشت جامعه به‌طورکلی جوش خورده است– نیز می‌شود با قدرت هرچه تمام‌تر نشان داد. این توانایی نشان دادن عام از طریق خاص، و تضادهای ناهم‌ساز بنیادی جامعه از طریق تضادهایی که ظاهراً دارای ماهیتی شخصی به نظر می‌آیند، برجسته‌ترین دست‌آورد روش شولوخوف است.

نخست، شولوخوف قهرمانانش را در رودخانه‌ی پیوسته زندگی روزانه، در عنصر زندگی قزاقی که بسیار سنتی است و با همه ویژگی‌های اصیل‌اش از لحاظ اصول با زندگی دهقانان عادی مشابه است، نشان می‌دهد. منافع و علایق شخصیت‌های او از مرزهای خانه‌ی خودشان فراتر نمی‌رود، و آن‌چه می‌توان بر آن افزود چرخش کار برروی زمین است که مستلزم تلاش طاقت‌فرسای جسمی‌است، و در همان حال با شعری ساده و سالم، مسائل خانوادگی و نیازهای

گوناگون دیگری که با خدمت به تراز ارتباط دارند و احساس مقام خاصی در میان قشرهای اجتماعی در روسیه‌ی تزاری به قزاق‌ها می‌دهد و با گرفتن پاره‌ای امتیازها تقویت نیز می‌شود، جان می‌گیرد. نگرش آنان در اثر مفهومی که از وظیفه‌ی نظامی و مجموعه‌ی مقررات مربوط به دلاوری نظامی‌از چند صدسال پیش به این طرف داشتند و قزاق‌ها را به شرکت در تمام عملیات نظامی حکومت تزاری مؤظف می‌گردانید، محدود شده بود- مفهومی‌که در ذهن قزاق‌های عادی با اندیشه‌ی دفاع از کشور آمیخته شده بود. سلسله‌مراتب قزاق‌ها و کلیسای ارتودوکس، با دقت تمام به این توهم در نزد قزاق‌ها دامن می‌زد. افق ذهنی شخصیت‌ها در اثر خصومتی که نسبت به دهقانان غیرقزاق پیدا کردند و آن‌ها را تهدیدی برای رفاه خودشان می‌پنداشتند، بازهم محدودتر شد.

دنیایی که قهرمانان داستان شولوخوف در آن به سر می‌بردند متحد و یک‌پارچه نبود. نابرابری مادی و نتیجه‌اش – منافع متفاوت اجتماعی قزاق‌های فقیر و مرفه – این دنیا را نامتحد می‌گردانید، و شولوخوف با قدرت تشخیص بسیار تیز خود نشان داد که گره‌های تضادهای اجتماعی چگونه در الگوی بسته‌ی زندگی‌ای که صدها سال خود را نگه‌داشته بود سفت شده بودند، گره‌هایی که فقط انقلاب و سال‌هایی که بعداً صرف ساختمان جامعه‌ی بی‌طبقه شد، می‌توانستند بازشان کنند.

شولوخوف با مطالب خبرگونه‌ای که شالوده‌ی داستانش است به شیوه‌ای تاریخی برخورد کرد، و از خفیف‌تر نمایاندن تضادهای آشتی‌ناپذیر یا آسان‌تر کردن ورود قهرمانانش به دنیای روابط جدید اجتماعی خودداری می‌کند. تاریخ‌گرائی آگاهانه، این اصل بنیادی روش جدید رئالیسم سوسیالیستی، زیربنای پیروزی رئالیسمی‌است که شولوخوف در این داستان، به آن دست یافته است.

اساساً این اصل عبارت است از شناخت گرایش بنیادی و عمده‌ی تکامل روابط اجتماعی توسط نویسنده، و اعتقاداتش به این واقعیت که نظام سرمایه‌داری مبتنی بر اصل مالکیت خصوصی در حال فروپاشی است و عمرش به سر آمده است و جایش را به‌شکل کامل‌تری از روابط انسانی – سوسیالیسم- می‌دهد و عملاً باید بدهد. از این شناخت مسیر تکامل اجتماعی، ویژگی‌های مهم دیگری از رئالیسم سوسیالیستی سر بر می‌آورند، مانند معیارهای جدید

ارزیابی نظرات، اعمال و رفتار مردم، و توانایی درآمیختن تحلیل آن با تحلیل موقعیت اجتماعی، که نویسنده‌ی رئالیست سوسیالیستی آن‌را همیشه به‌کمک چشم‌اندازهای کلی تکامل اجتماعی می‌بیند.

به همان‌علت است که شولوخوف خودش را به تجسم شیوه‌ی زندگی پرتحرک و رنگارنگ و روابط خانوادگی متناسب با رسوم پدرسالارانه محدود نمی‌سازد. او روابط میان فرد و تاریخ را که به حرکتی پرآشوب و انقلابی پرداخته است، مطالعه می‌کند و نشان می‌دهد که جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی برای فردی که نمی‌خواهد در رود آرام و یک‌نواخت این‌جهانی غرق شود، از تسلیم خودش به قدرت سنت‌های کهنه و اخلاقیات مستقر که برای بر پا نگه‌داشتن نظام پوسیده به کار گرفته شده‌اند و از پیروی انحصاری از نفع شخصی خودداری می‌کند، تا چه اندازه خفه‌کننده است. داستان عشق پورشورانه‌ی گریگوری ملخوف و آکسینیا به یک‌دیگر با وضوحی بی‌امان بر نظام اجتماعی راکد و خشونت‌بار پیشین روشنی می‌افکند. آنان که در عشق‌شان مغرور و بزرگوارانه، آماده‌ی به تمسخر گرفتن رسوم کهنه و سنت‌های متحجر بودند. رابطه‌ی متقابل آنان، تلاش‌شان برای سعادت‌مند کردن یک‌دیگر، ناتوانی نظام کهنه را بر آوردن نیازهای ظریف معنوی و اخلاقی فرد، عیان ساخت.

این‌گونه تضاد، تضاد میان دو نفر و جامعه، هرگز در آثار بزرگ ادبیات جهان به‌صورتی صرفاً شخصی در نظر گرفته نشده است. نویسندگان بزرگ در تجسم یک‌چنین رابطه‌ای، دگرگونی‌های روحی دو عاشق و تلاش‌شان را برای آن‌که صاحب اختیار سرنوشت خودشان بشوند، همیشه تضادهای بزرگ اجتماعی را مجسم کرده‌اند و نواقص جامعه را به انتقاد گرفته‌اند. سرنوش **رومئو** و **ژولیت**، **مانون لسکو** و **دوگریو**، **فردینالد فون‌والتر** و **لویی میلر**، **ژولیان سورل** و **مادام دورنال**، **کارمن** و **جوزه**، **آنا کارنینا** و **ورونسکی**، عاشقان در داستان «**بانو با سگ ملوس**»[۷۴۸] اثر **چخوف**[۷۴۹] و مانند این‌ها، با وجود همه‌ی تفاوتی که از لحاظ خصلت، دوران زندگی و اوضاع محیطی درام‌شان دارد، همگی گواه بر ناتوانی جامعه به حل تضادها بر طبق تمایلات طبیعی قلب انسان‌هایی هستند که تشنه‌ی سعادت‌اند و می‌کوشند از

---

[۷۴۸] Lady with the Dog

[۷۴۹] Chekhov

حق‌شان برای دست‌یابی به آن در مبارزه‌ای نابرابر با دنیای ستم‌گر دفاع کنند. این‌که می‌بینیم تقریباً تمام قهرمانان این درام‌ها به هلاکت می‌رسند آشکارا نشان می‌دهد که این تضادهای نه‌چندان بحرانی و ظاهراً قابل حل از لحاظ اجتماعی را نیز در شرایط نظام اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی نمی‌شد حل کرد.

عشق گریگوری به آکسینیا هم‌چون فاجعه‌ای عظیم برای خانواده‌ی ملخوف به ارث می‌ماند. احساسات شدید و پرشورانه‌ی این دو عاشق، آنان‌را برتر از خویشان و هم‌ولایتی‌هاشان که نیازهای کسل‌کننده‌ی زندگی روزانه برایشان به‌طرز غیرقابل مقایسه‌ای مهم‌تر از احساسات سرکش و مهارنشدنی بود، قرار می‌داد.

محاسبات و نقشه‌های خانوادگی **پانتلی پروکوفیچ** به‌صورتی بسیار ناپایدار درآمدند زیرا بر شالوده‌ی لرزان قلب پسرش که در چنگال عشقی جان‌کاه گرفتار آمده، استوار شده بود. مجموعه‌ی ارزش‌هایی که گریگوری و آکسینیا برای تسلیم شدن به آن هدایت می‌شوند، از لحاظ درونی و بیرونی با آرزوها، امیدها و خواست‌های آنان تناقض دارد و به همین‌علت سر به طغیان بر می‌دارند، هرچند زندگی، سرسخت‌ترین و پوچ‌کننده‌ترین نیروهایش- عادت، سنت‌های خانوادگی، منافع و نیازهای اقتصادی خانواده و زمین تحت تملک خصوصی – را در برابرشان به صف می‌آورد. عملاً در آغاز، تسلط زمین بر ذهن دهقانی گریگوری چنان زیاد است که وی از قبول درخواست شجاعانه و مستقلانه‌ی آکسینیا برای دست کشیدن از همه‌چیز و آغاز یک زنئگی تازه در جایی بس دور از خانواده خودش، سر باز می‌زند.

عشق گریگوری و **آکسینیا** برای اطرافیانش جز رنج و ناراحتی به ارمغان نمی‌آورد. رفتن آکسینیا در نظر **استپان آستاخوف** ضربه‌ی سختی است، هرچند هرگز نتوانست طبیعت پرشور و مستقلانه‌ی او را بشناسد. در نظر ناتالیا که نخست فاصله‌ی زیادی از خویشان آکسینیا و گریگوری داشت، ازدواج او با گریگوری که به دلایل مادی و اقتصادی توسط والدینش ترتیب داده شد، به تراژی انسانی بزرگی تبدیل شد که زندگی و شخصیت غنی او را خراب کرد. او می‌توانست عشق فداکارانه‌ی بزرگی از خود بروز دهد، و سرانجام در برابر بدبختی‌ها و بی‌عدالتی‌هایی که او و خانواده‌اش را احاطه کرده بودند کوشید سر به طغیان بردارد. ناتالیا شخصیتی حقیقتاً شاعرانه و تراژیک است. حالت غمگینانه‌ی او غیرانسانی و بی‌امان بودن نظام جهانی را که او در آن می‌زیست تأیید کرد، نظامی‌که در آن، مقام انسان و

نیازهای واقعی فرد تابع نفع خصوصی است. این زن و مرد قهرمان یعنی آکسینیا و گریگوری نیز با غلتیدن به دامن چنان احساسی که هر انسان در سراسر زندگی‌اش فقط یک‌بار می‌تواند آن‌را تجربه کند، جام غم‌ها را تا ته سر می‌کشند.

درام گریگوری و آکسینیا زاییده‌ی عینی زندگی آنان است. آنان که از دستورهای قلب خویش پیروی می‌کردند، به نقطه‌ی مقابل عادات، رسوم و سنت‌های مستقر جامعه‌ی خودشان رسیدند. شولوخوف هیچ کوششی برای آرمانی کردن آن‌ها به خرج نمی‌دهد. هر دوی آن‌ها در درون‌شان ویژگی‌های بسیاری را از روان‌شناسی محیط‌شان و اخلاقی که علیه‌اش شوریده‌اند حبس کرده‌اند. آن‌ها قربانی این اخلاق می‌شوند و گاهی در برابرش تسلیم می‌شوند و بر آن صحه می‌گذارند، آزادی درونی خودشان را نفی می‌کنند و فقط دوباره با **رد کردن** این اخلاق و رد کردن هر آن‌چه آنان را به شیوه‌ی زندگی مبتنی بر منافع مادی جوش می‌دهد، به خود می‌آیند. اما آن‌ها نمی‌توانند تضادشان را مستقلاً حل کنند. آن‌ها نمی‌توانند از عشق و مقام انسانی‌شان در چارچوب روابط اجتماعی موجود دفاع کنند، غالباً در برابر شرایط محیط، سر تسلیم فرود آورده و از دست یازیدن به هردو چشم می پوشند. اما این حقیقت که آن‌ها با زندگی، خود و وجدان‌شان راه سازش و مصالحه را پیش می‌گیرند به این معنی نیست که تضادشان با جامعه هرگز قابل حل نیست. اگر جامعه نتواند فرصت لازم برای آفریدن زندگی شایسته‌ی انسان را پدید آورد، در این‌صورت باید آن‌را تغییر داد و از نو خواست. تضاد میان آکسینیا و گریگوری و جامعه را فقط در خارج از نظام کهنه‌ی روابط اجتماعی می‌شود حل کرد. تضاد مزبور زمانی حل خواهد شد که این افراد و نظایرشان به آزادی برسند، و هرآن‌چه روح انسان را فلج می‌کند نفی شده باشد. و انسان خودش را از چنگال سرطان گذشته برهاند و بر نظرات، عادات، مفاهیم و هنجارهای رفتاری که از نظام گذشته به ارث برده است چیره شود. بدین‌ترتیب، شولوخوف در روابط میان دو فرد – و این و یژگی بارز رئالیسم سوسیالیستی و معیارهایی است که در ارزیابی پدیده‌های زندگی به کار می‌برد- یک مسأله‌ی مهم اجتماعی زمانه را مجسم می‌سازد و ناسازگاری میان نظام کهنه‌ی اجتماعی و نیازهای واقعی آدمی‌را تأیید می‌کند.

اما دگرگون کردن جامعه، کاری بغرنج و دردآور، و مستلزم مبارزه‌ای سرسختانه است. شولوخوف تمام درام واقعی این روند را با قرار دادن قهرمانانش در نقطه‌ی مقابل شیوه‌ی زندگی مختصر و کهنه و سنتی، و **خودِ تاریخ**، مجسم می‌سازد.

به‌گفته‌ی **بلینسکی**[۷۵۰] منتقد روسی سده‌ی نوزدهم، خصوصیات درونی طبیعت انسان در لحظات **بحرانی** تاریخ، مخصوصاً آشکار می‌شود. رویداد بزرگی چون انقلاب اکتبر با آوردن اندیشه‌های سوسیالیسم، برابری اجتماعی و آزادی به درون جامعه‌ی طبقاتی، تمام ستیزها و تضادهای آشتی‌ناپذیر جامعه‌ی طبقاتی روسیه‌ی بورژوا- فئودالی را که بهترین جنبه‌های روح توده‌ها را به حرکت درآورد و آگاهی توده‌ها رابه مرحله‌ی کیفیتاً تازه‌ای ارتقا داد، از ریشه عیان ساخت.

حتی یک نفر قادر نبود از رویدادهای انقلابی که جهان کهن را با تمام ایستادگی سرسختانه‌اش دگرگون می‌کرد، بر کنار بماند و تحت تأثیر آن‌ها قرار نگیرد. رویدادهای آن سال‌ها، تأثیر ژرفی بر طبیعت انسان داشت. اهمیت داستان‌های شولوخوف به‌عنوان اثری که به روش رئالیستی جدید تعلق دارد در پژوهش و تجسم تغییرات اجتماعی–روانی آگاهی توده‌ها در عرصه‌ی تاریخ و در عرصه‌ی زندگی شخصی فرد است، زیرا انسان شولوخوف نه مفعول تاریخ بلکه فاعل، اصل فعال درونی و سازنده‌ی آن است.

بدین‌سان، شخصیت‌های داستان شولوخوف طوری مجسم شده‌اند که در حالت وحدت عنصر فردی و تاریخی، شخصی و اجتماعی، زندگی می‌کنند و تکامل می‌یابند. به همین‌علت است که دو رشته‌ی اصلی حکایت – تغییرات تاریخی – تحلیلی و شخصی قهرمانان- در نقطه‌ی مقابل یک‌دیگر یا به موازات یک‌دیگر نیستند بلکه به هم می‌پیوندند و رودخانه‌ای خروشان و ژرف تشکیل می‌دهند. این توانایی مشاهده‌ی عنصر فردی و اجتماعی در حالت ارتباط متقابل و وابستگی متقابل، به شولوخوف امکان می‌دهد تا مسیر انقلاب و در همان‌حال زندگی مردم عادی را که به شرکت‌کنندگان در رویدادهای تاریخی تبدیل شدند و سرنوشت‌شان به‌وسیله‌ی این رویدادها تعیین شد، مجسم کند.

---

[۷۵۰] .Belinsky

گریگوری مانند میلیون‌ها انسان دیگر، مکتب دشوار جنگ اول جهانی را از سر گذراند، جنگی که از هر دو طرف امپریالیستی و توسعه‌طلبانه بود.

در آغاز، گریگوری نیز مانند پدر و مادر، نیاکان و اجدادش، لحظه‌ای برای اندیشیدن درباره‌ی آن‌چه رخ داد درنگ نکرد، و با قبول این‌که هر آن‌چه در اثر جنگ بر سر زندگی خودش و نزدیکانش آمده است مصیبتی اجتناب‌ناپذیر و بخشی از زندگی عادی مردم است، صادقانه به منافع امپراتوری خدمت کرد. او که برای ستودن وظیفه و اطاعت از حکومت تربیت شده بود، وظایف نظامی‌اش را انجام می‌دهد بی‌آن‌که زحمتی به خودش بدهد و این سؤال ساده را برای خودش مطرح کند که راستی چرا می‌جنگد و به‌نفع چه کسی است که او را احضار کرده‌اند تا همیشه جانش را به خطر بیندازد و در خندق‌ها بپوسد و مذبوحانه به ارتشی بس مجهزتر یورش برد؟ آگاهی گریگوری در همان سطح آگاهی میلیون‌ها **موژیک** روسی است که به‌دست حکومت تزار برای مقابله با ارتش قیصر و توپ‌های **کروپ** فرستاده شده‌اند. او نماینده‌ی تیپیک توده‌های مردم است که سرانجام در اثر تجربه‌ی تلخ و خونین خودشان به بی‌هودگی جنگ امپریالیستی پی بردند، فهمیدند که جنگ با منافع مردم ناسازگار است و توهماتی را که پس از انقلاب ۱۹۰۵ و سال‌های ارتجاع سنگینِ پس از آن، باقی مانده بود دور ریختند. بدین‌ترتیب، نوسان‌های گریگوری و تفکرات دردآورش در فواصل میان نبردها، وسیعاً بازتابی از نوسان‌ها و تغییراتِ شعور توده‌های مردمی‌است که خودشان را از چنگال فریب حکومت تزاری رهانیدند و تزاریسم را رد کردند و عقاید انقلابی را پذیرفتند.

شولوخوف، موافق روش خلاق خودش، رشد آگاهی توده‌ها را به‌کمک شخصیت‌های کاملاً انفرادی نشان می‌دهد، رویدادهای تاریخی را بر قلب‌ها و اذهان انسان می‌تاباند، و اهمیت ژرف تاریخی رویدادها را در سرنوشت‌ها و عواطف شخصی قهرمانانش متمرکز می‌گرداند.

گریگوری در نخستین نبرد خویش، ضمن غلبه کردن بر وحشت‌اش و انجام دادن همان کاری که سربازان دیگر انجام می‌دهند، ناگهان متوجه می‌شود جنگی که دعای خیر اخلاقیات رسمی و کلیسا را پشت سر دارد، کاری وحشت‌آور و ضدانسانی است. توهماتی که افسران و کلیسا از روحیه‌ی قهرمانی و میهن‌پرستی در سربازان پدید

آورده‌اند در نظر گریگوری و دیگر سربازان همانندش- وقتی متوجه دروغ بودن آن ایده‌ئولوژی رسمی‌می‌شوند که جنگ را می‌ستود و از توده‌های مردم می‌خواست تا مصائب و سختی‌هایی را که نصیب‌شان شده است شکیبانه تحمل کنند- از هم می‌پاشند.

عذاب بی‌عدالتی و خشونتی که به‌نام جنگ بر مردم تحمیل می‌شود گریگوری را با این حقیقت تلخ آشنا می‌گرداند که جنگ امپریالیستی مستلزم وحشی شدن انسان و در هم ریختن مفاهیم خیر و شر، عدالت و بی‌عدالتی است. او بوی گندیدگی و پوسیدگی ناشی از عذاب مرگ امپراتوری روسیه را حس می‌کرد. او از خیزش موج توفنده‌ی خشم توده‌ها آگاه بود و خودش پس از سال‌ها حضور در جبهه، سراپا مملو از نفرت به آن نظامی‌شده بود که مردم را گرفتار مصائب بی‌معنی و بی‌هوده کرده بود و از توجه به نیازهای واقعی مردم سر باز می‌زد.

گریگوری نمی‌توانست با وضوح لازم تصمیم بگیرد که چه کسی را مسئول بدبختی‌های ملتش، خودش و نزدیکانش بداند و سرزنش کند. اما با مردمی برخورد می‌کند که گاهی اجتماعی‌شان از آگاهی اجتماعی او بیش‌تر است و طرز ارزیابی درستِ رویدادها را از آن‌ها- مثلاً از **گارانژ** – یاد می‌گیرد. سخنان صریح و پرشور گارانژ درباره‌ی جنگ و کسانی که موجب این همه بدبختی برای مردم شده‌اند گریگوری را با حقیقت وحشت‌آور آشنا می‌کند و چگونگی سر در آوردن از ماهیت اجتماعی و طبقاتی حوادثی را که خودش در آن‌ها شرکت دارد، به وی می‌آموزد. گریگوری نخستین گام را به‌سوی آزادی معنوی، دور ریختن بار سنگین نظرات و مفاهیمی که جامعه به او تلقین کرده است بر می‌دارد. اما این گام، او را به رزمنده‌ای در راه آرمان مردم تبدیل نکرد. او بسیاری از توهماتش را دور ریخت اما نه همه‌ی آن‌ها را، زیرا عادت و سنت، ریشه‌ای بس محکوم در او دوانده بودند. افکار رایج در سرزمین خودش، تأثیری مانگار در او داشتند، مانع تکاملش می‌شدند و او را به چارچوب منافع خصوصی محدود می‌کردند و نمی‌گذاشتند به منافع مشترکی که در جریان مبارزه‌ی بی‌امان با نیروهای جامعه‌ی کهنه شکل می‌گرفتند پی ببرد. گریگوری که با گذشته قطع رابطه کرده بود، تصور روشنی از آن‌چه آینده می‌توانست برایش به ارمغان بیاورد، نداشت و اصولاً باور نمی‌کرد که آینده بتواند چیزی خوبی برایش به ارمغان بیاورد.

نویسندگان رئالیست سوسیالیستی، تاریخ واقعی را به‌شکل آوردگاه نیروهای پویایی اجتماعی مجسم می‌کنند، نیروهایی که نویسنده می‌تواند ماهیت‌شان را ببیند، هم‌چنان که برآیند نهایی مبارزه میان این نیروها را نیز می‌تواند مشاهده کند- نه با شکل‌های مشخص‌اش بلکه در چشم‌اندازهای اجتماعی‌اش. نویسنده که با توجه به مسیر عینی تکامل تاریخی، گرایش اصلی و تعیین‌کننده را برگزیده است، آن‌را از دیگر جنبه‌ها و گرایش‌های روند اجتماعی جدا نمی‌کند بلکه تأثیر متقابل میان آن‌ها و مقاومت نیروهای مرتجع اجتماعی را در مقابل گرایش اصلی یعنی ترقی اجتماعی نشان می‌دهد. به همین‌علت، تصویر زندگی، یک‌جانبه نیست. زندگی با تمام رنگ‌ها و جلوه‌هایش، با بازی‌های نور و سایه‌روشن، و نه از پشت عینک قرمزرنگ یا عینک سیاه، نشان داده می‌شود. بدین‌ترتیب شولوخوف نشان داد که نیروی گذشته چه فشار سنگینی بر روح گریگوری و زندگی آکسینیا وارد می‌آورد. آکسینیا که تسلیم حوادث می‌شود و نمی‌تواند در برابرشان ایستادگی کند، خود را به امواج حوادث می‌سپارد و به زندگی یک‌نواخت اجازه می‌دهد که بر عشقش به گریگوری، این شور بزرگ و سرکش که تمام وجودش را لبریز کرده بود مسلط شود و به او که زنی بی‌سواد و محروم از همه‌ی حقوق بود امکان داد تا در برابر نیروی شوهرش، نیروی عادت و نظام اجتماعی طغیان کند.

اما گذشته فقط دنیای درونی مردم را مهار و مقید نمی‌کند. گذشته‌ی، در برابر تغییرات تاریخی، هرگز منفعل نیست. در لحظه‌ای تاریخی، وقتی توده‌های مردم به‌رهبری پیشاهنگ طبقه کارگر یعنی حزب بلشویک به اقدام آگاهانه‌ی تاریخی دست زدند، دستگاه دولت را با انقلاب درهم شکستند و اصول ایده‌ئولوژیک بنیادی جامعه‌ی کهنه را مردود و رد کردند. نورستگان جامعه‌ی کهنه- که در اثر انقلاب امتیازات پیشین و امکان تغذیه‌ی انگل‌واراز پیکر توده‌های مردم را از دست داده بودند- در تلاشی مذبوحانه برای باز پس گرفتن قدرت خویش، دست به اسلحه بردند. شولوخوف تصویر گسترده و جامعی از نیروهای ضدانقلاب –افسران سفید که در خندق‌های جنگ اول جهانی به هیبت جانوران در آمده‌اند، مردان فاسد از لحاظ اخلاقی و ورشکسته از لحاظ روحی، که مردم خودشان را دشمنی خطرناک‌تر و منفورتر از امپریالیست‌های آلمان می‌دانند زیرا همین مردم علیه امتیازات ریشه‌دار طبقات حاکم به‌پا خاسته‌اند و به‌جای

حقوق یک مشت افراد اقلیت، خواستار حقوق اجتماعی برای توده‌های مردم شده‌اند– ترسیم می‌کند. استقلال‌طلبان قزاق، رهبران و الهام‌دهندگان‌شان نیز با کمال و تمایزی واقع‌بینانه مجسم شده‌اند، مانند آن قزاقان ثروتمندان که به مبارزه‌ی سرسختانه در برابر حاکمیت جدید مردم دست زدند و توده‌های قزاقان فقیر که تدریجاً در می‌یابند که فقط قدرت شوروی می‌تواند آنان‌را از آشفتگی‌های جنگ برهاند و به آزادی واقعی هدایت کند. شولوخوف بدان‌جهت به مجسم‌کردن این نیروهای ضدخلقی در داستانش احتیاج داشت که با زبان رسا بگوید اندیشه‌های راهنمای ضدانقلاب روسیه محکوم به شکست‌اند و بی‌هوده‌اند، دیگر آن‌که بدون توصیف و تعریف محیط اجتماعی و تضادهای ناهمساز درونی آن نمی‌شود تکامل روح بشر و مبارزه، تغییر و تکامل درونی انسان را به‌شکل عینی و با روح تاریخ‌گرایی واقعی نشان داد.

گریگوری از نظرات و تصورات کهنه‌ای که جامعه‌ی پیشین به او تلقین کرده بود گسسته است: او از طبقات حاکمی که مردم را در جنگی بی‌معنا درگیر کرده‌اند و نمی‌گذارند راه آینده‌شان را برگزینند، نفرت دارد. او در آرزوی صلح و آرامش و زندگی مفید و غیرنظامی‌است، اما اندیشه‌ی حاکمیت مردم، که انقلاب زیر نامش به پیروزی رسید، یعنی تنها اندیشه‌ی معتبر عصر که حکمت خودش را بیان می‌دارد و تمام آرمان‌های مثبت و مفید زمانه را در خودش متمرکز می‌کند، برای او پذیرفتنی نیست زیرا هم‌چنان که او و هم‌ولایتی‌هایش و دیگر قزاق‌های مسلح‌شده علیه قدرت شوروی به‌خوبی در می‌یابند، این اندیشه، شیوه‌ی کهنه‌ی زندگی را که در نظر گریگوری و هم‌ولایتی‌هایش یگانه شکل ممکن طبیعی و مقدس جامعه‌ی بشر به‌شمار می‌رفت، تماماً در هم خواهد کوبید. گریگوری برای حفظ آن مبارزه می‌کند، زندگی‌اش را وقف دفاع از یک توهم تاریخی می‌کند و تدریجاً به بی‌هودگی این مبارزه پی می‌برد. نتیجتاً شکست درونی خردکننده‌ای بر او وارد می‌شود و با از دست دادن خانواده‌اش، از دست دادن آکسینیا، از دست دادن اعتقادش به دنیای کهن، قدرت و وعده‌های آن، بهای وحشت‌ناک اشتباهاتش را می‌پردازد. از زمانی که گریگوری، این فرزند قزاق‌های زحمت‌کش برای مبارزه با قدرت شوروی، مردم و نیروهای خلاق تاریخ دست به اسلحه برد،

بازنگری پیوسته‌ی اندیشه‌ها، احساس‌ها و امیدهایی که یک زمانی مطلقاً درست به‌نظر می‌رسیدند در ذهنش آغاز شد تا آن‌که وی تدریجاً ارزش واقعی این‌ها را درک کرد.

تصویر گریگوری ملخوف را به‌دلیل جامعیت مضمون، اهمیت و اعتبار روانی بی‌مانندش می‌توان یک پیروزی برای رئالیسم سوسیالیستی به‌شمار آورد. زیرا سرنوشت غم‌انگیز گریگوری به‌شکلی طبیعی و زنده، بحران و کهنگی نگرش مالکیت خصوصی، محکومیت تاریخی آن و مشکلاتش را که فرد باید از پیش پا بردارد تا خودش را از سلطه‌ی نظرات و تصورات تلقین‌شده توسط دنیای مالکیت خصوصی برهاند، آشکار می‌سازد. پیش از آن‌که ذهن گریگوری آزاد شود، خواسته‌های درونی‌اش که هنوز به‌طور کامل متبلور نشده بودند می‌بایست در مسیر حرکت تاریخ قرار می‌گرفتند، و این حرکت در نظر او چیزی بس گنگ بود ولی می‌توانست نشانه‌های برجسته و تعیین‌کننده‌اش را ببیند. تأثیر مشترک این دو عامل – ذهنی یا درونی، عینی یا برونی- گریگوری را به اتخاذ تصمیم برای گسستن از گذشته‌ای وا داشت که قلب و ذهن او را با چنان قدرتی مهار کرده بود. گریگوری از بوته‌ی جنگ داخلی درمی‌آید و به ارزیابی گذشته‌اش می‌پردازد و امیدوار است که باز بتواند زندگی تازه‌ای را آغاز کند و حتی موجب اصلاح دیگران شود؛ اما بوته‌ی جنگ داخلی، هر آن‌چه را که موجب گم‌راهی او در راه‌های دردآور تاریخ شده بود، ،سوزاند و خاکستر کرد. راه آینده از میان سرزمین‌های بکر تاریخ برای او، راهی طولانی و دشوار خواهد بود، مجبورخواهد شد به مبارزه‌ی شدیدی با خودش دست بزند زیرا زندگی تازه‌ای که می‌خواهد در راهش گام بگذارد بر اصولی بسیار متفاوت با آن‌چه تاکنون راه‌های او بوده‌اند استوار است. او هر آن‌چه را که مایه‌ی ارتدادش شده بود نفی کرد، و این گریگوری جدید، مسلماً شایسته‌ی هم‌دردی ما است.

گریگوری مانند دیگر نمایندگان کج‌راه‌شده‌ی توده‌ها، تدریجاً در می‌یابد که حقیقت از آنانی به دفاع برخاسته است که وی مدت‌های طولانی و بی‌هیچ موفقیتی علیه‌شان جنگیده بود. او متقاعد می‌شود- و این به‌طرز برجسته‌ای در داستان نشان داده می‌شود- که اربابان پیشین روسیه و نورستگان طبقات حاکم، در شرایط جدید تاریخی فقط می‌توانند اندیشه‌ای **محافظه‌کارانه** و **تدافعی** را در دفاع از نظام اجتماعی محکوم، محتضر، غیرعادلانه و پوسیده‌ی گذشته مطرح

کنند. نیروهای انقلابی جدید، اندیشه‌ی دگرگون‌سازی زندگی را به جهان عرضه کردند. روشنیِ این حقیقت جدید، هم‌چون نوری که از آینده بتابد، بر رویدادهای غم‌انگیز داستان و سرنوشتِ شخصیت‌ها می‌تابد و معیارهای تازه‌ی عالی‌تری را در ارزیابی رویدادهای تاریخی و فعالیت‌های انسان‌ها به‌کار می‌گیرد. مشعل این حقیقت جدید را مردمی حمل می‌کنند که به آگاهی اجتماعی برتری مجهزند، کمونیست‌هایی مانند **استوکمان**، **پودتیولکوف**، **کوشوی** و دیگران، که بسیاری از ایشان جان‌شان را فدای آرمان انقلابی خویش کردند. شولوخوف اینان را به‌صورت آرمانی درنمی‌آورد: او خصوصیات خوب و نواقص این‌ها را نشان می‌دهد. لیکن افکار و اعمال این‌ها صرفاً متوجه دفاع فعالانه و جان‌بازانه از عنصر نوین است.

این شخصیت‌ها چشم‌انداز لازم را به تصویر تعمیم‌یافته‌ی زندگی در داستان می‌دهند و با واقعیت حضور خویش در روایت، گرایش اصلی روند تاریخ را منعکس می‌کنند. اینان مقیاس حقیقی درام شخصی گریگوری، درجه و عمق اشتباهات وی را تعیین می‌کنند و نشان می‌دهند که او باید به کدامین قله‌های معنوی دست یابد. هم‌چنین نشان می‌دهند که حل این تضادهای ظاهراً ابدی و لاینحل اجتماعی ممکن است و فقط از طریق دگرگون کردن کل نظام اجتماعی زاینده‌ی جنگ، نابرابری مادی، انقیاد برخی‌ها به دست برخی دیگر، و تمام شکل‌ها و جنبه‌های گوناگونِ ستم و نابرابری اجتماعی تحقق می‌یابد. این شخصیت‌ها اخلاقیات جدید سوسیالیستی و اصول جدید رفتار با مردم را که برخاسته از عشق به توده‌های زحمت‌کش و علاقه به منافع آنان است، وارد داستان می‌کنند.

پانتلی پروکوفیچ پدر گریگوری، مدت‌ها طولانی می‌کوشد با پیش‌رفت زمان مقابله کند و خانواده و مزرعه‌اش را از تأثیر ویران‌گر آن برهاند. پسرش پیوتر در دفاع از نظام موجود کشته شد و پسر دیگرش گریگوری میان دو اردوگاه متضاد از هم گسسته بود و از یک‌سو به‌سوی دیگر کشیده می‌شد. خانواده‌ی کهن که در درجه‌ی اول بر منافع ناشی از مالکیت استوار بود، نمی‌توانست در برابر فشار تغییرات ایستادگی کند و اخلاقیات جدیدی که بر قدرت تعصبات چیره شده بود– عشق آزادانه‌ی انسان‌های آزاد، **دونیا** و **میخائیل کوشوی**– خودنمایی کرد.

اخلاقیات جدید اجتماعی، غیرانسانی بودن مخالفتی را که دشمنان بی‌شمار مردم یعنی ژنرال‌هایی چون **کالدین** و **کراسنوف**، **فومین** و دیگران با توده‌ها به راه انداخته بودند عیان کرد و خواسته‌های خلاق و سازنده‌ی توده‌ها را که در آرزوی کار مسالمت‌آمیز و کار در جهت منافع انسان و جامعه هستند منعکس کرد. اخلاقیات جدید اجتماعی، اندیشه‌ها، امیدها و آرمان‌هایی که انقلاب سوسیالیستی وارد زندگی کرده است به شالوده‌ی انتقادی تبدیل می‌شوند که جزو ذاتی روش ادبی جدید است.

در رئالیسم سوسیالیستی، که به پژوهش و تجسم تضادهای واقعی جامعه و دنیای درونی انسان می‌پردازد، انتقاد را نمی‌توان از تأیید آرمان مثبت اجتماعی زاییده‌ی انقلاب سوسیالیستی، وظیفه‌ی پی‌ریزی روابط اجتماعی سوسیالیستی و کمونیستی جدا کرد. رئالیسم سوسیالیستی، روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی و شعور ناشی از این روابط، و هر آن‌چه را که مانع پیش‌رفت دنیای آزاد سوسیالیستی به‌سوی کمونیسم بشود، آشتی‌ناپذیرانه، همه‌جانبه و از پایه انتقاد می‌کند. رئالیسم سوسیالیستی، به این‌دلیل ساده که سرمایه‌داری و تمام پدیده‌های منفی در زندگی اجتماعی و معنوی بشر را که زاییده‌ی سرمایه‌داری است رد می‌کند، روشی جانب‌دار است. رئالیسم سوسیالیستی صریحاً اندیشه‌های کمونیسم را مطرح و از آن‌ها دفاع می‌کند، و بدین‌ترتیب با تمام تجلیات ایده‌ئولوژی بورژوایی در جامعه‌ی سوسیالیستی مبارزه می‌کند. ادبیات رئالیست سوسیالیستی، زندگی واقعی در پرتو وظایف ساختمان کمونیسم را ارزیابی و بررسی می‌کند و بدین‌سبب تمام پدیده‌ها و نیروهایی را که ساختمان سوسیالیستی جامعه را به‌عقب می‌اندازند و تقویت و پیش‌برد نظام سوسیالیستی را با مشکل مواجه می‌سازند انتقاد می‌کند.

تصویر گریگوری در این داستان به شیوه‌ای انتقادی مجسم شده است و نویسنده به‌خوبی از علت‌های عینی که او را به نقطه‌ی مقابل و متضاد نیروهای مثبت و سازنده‌ی تاریخ کشاندند آگاه است و عمیقاً با سرنوشت غم‌انگیز او هم‌دردی می‌کند. ماهیت تراژیک داستان «دُن آرام»- یکی از شاهکارهای رئالیسم سوسیالیستی – از درک ناسازگاری آرزوهای فرد و توانایی و خواسته‌های عینی او با نظام کهنه‌ی اجتماعی توسط نویسنده سرچشمه گرفته است، نظامی

که نه‌فقط مانع رشد معنوی و اخلاقی و غنای فرد می‌شود، بلکه می‌تواند او را در قید توهمات، عادات، سنت‌ها و رسم‌ها و نظرات کهنه‌ی خود نگهدارد.

رئالیسم سوسیالیستی، تراژدی را به‌یک فرمول تنها خلاصه نمی‌کند، مانند داستان «**تراژدی خوش‌بینانه**»[۷۵۱] اثر **وسوالود ویشنفسکی**[۷۵۲]، که در آن شاهد فداکاری آگاهانه‌ی قهرمانان برای خیر عموم و منافع شریف و فوق شخصی اجتماعی هستیم. تراژدی داستان «دُن آرام» و به‌عبارت دقیق‌تر تراژدی گریگوری مخلوف از همان جاهایی سرچشمه می‌گیرد که تراژدی در سرنوشت **آندریه استارتسوف** در داستان «**شهرها و سال‌ها**»[۷۵۳] اثر **فدین**[۷۵۴] یا سرنوشت **دمیتری وکشین** در داستان«**دزد**»[۷۵۵] اثر **لئونوف** سرچشمه می‌گیرد. این تراژدی از تضاد میان نیروی برجای‌مانده‌ی گذشته در شعور انسانی که روابطش را با آن گسسته است، و می‌داند که گذشته‌ی مزبور غیرعادلانه و محکوم به نابودی است و آرمان اجتماعی و شخصی کیفیتاً متفاوتی که به‌طرز مقاومت‌ناپذیری خودنمایی می‌کند، پدید می‌آید. ریشه‌ی این تضاد غم‌انگیز در تضادهای عینی زندگی اجتماعی و تاریخی زنده و در حال ساخته شدن است و تدریجاً همچنان که ساختمان جامعه دگرگون می‌شود و جامعه تضادهای اجتماعی پدیدآورنده‌ی چنین تضادهایی را حل می‌کند و بر آن‌ها چیره می‌شود، حل خواهد شد. بدین‌ترتیب، تاریخ‌گرایی در شناخت درام و تراژدی رابطه‌ی میان فرد و جامعه، از ویژگی‌های درونی و مهم رئالیسم سوسیالیستی است.

لیکن رئالیسم سوسیالیستی هرگز عنصر تراژیک را به‌صورت مطلق و متافیزیکی در نمی‌آورد، زیرا همواره این واقعیت را در نظر دارد که تراژدی‌های انسانی محصول شرایط اجتماعی مشخص هستند که مردم در آن به سر می‌برند، و همزمان با دگرگون شدن و تجدید سازمان یافتن جامعه، مطابق اصولی منطقی و عادلانه، عرصه‌ی تراژدی

---

[۷۵۱] Optimistic Tragedy

[۷۵۲] Vsevolod Vishnevsky

[۷۵۳] Towns and Years

[۷۵۴] Fedin

[۷۵۵] The Thief

محدودتر خواهد شد زیرا سوسیالیسم و کمونیسم می‌توانند علت‌های ریشه‌ای آن‌را از زندگی برکَنند. اما فقط در صورتی می‌توان به این هدف رسید که انسان عملاً به سازنده‌ی آگاه، و خلاق و مثبت تاریخ تبدیل شود.

ایده‌ئولوژی بورژوایی، تراژدی را عنصری طبیعی در زندگی می‌داند، هم‌چنان که ترس را ویژگی ماهوی و جدایی‌ناپذیر زندگی انسان می‌داند. این، از اندیشه‌های بنیادی گرایش بدبینانه در وجدان بورژوایی است که با فرمول‌های رنگارنگی توسط ایده‌ئولوگ‌های بی‌شمار بورژوایی بیان شده است: از **شوپنهاور**، **کی‌یرکه‌گار**[۷۵۶] و **هارتمان** گرفته تا بدبینان معاصر، که ضمن منعکس کردن بحران جامعه‌ی بورژوایی، عنصر تراژیک را شکل عام و جامعی از رابطه‌ی انسان با زندگی و وجود آدمی در جامعه می‌دانند. بدین‌ترتیب، در نظر اگزیستانسیالیست‌ها وجود به‌طور کلی، وجود برای مرگ است.

البته کسی نمی‌گوید که در مرگ، چیزی دراماتیک یا تراژیک وجود ندارد. لیکن این بدان‌معنا نیست که آدمی، برترین توانایی‌اش را در مرگ می‌بیند یا برای مرگ زندگی می‌کند، بلکه برای آن زندگی می‌کند که خودش را عملاً بیان کند و زندگی‌اش را که آغاز و پایانی طبیعی دارد، به چیزی معنی‌دار و شادی‌آور و سرچشمه‌ی خشنودی و سعادت شخصی تبدیل کند. اگزیستانسیالیسم با بررسی متافیزیکی تراژدی، آن‌را از مضمون مشخص و علیت اجتماعی‌اش محروم می‌سازد و امکان حذف کردنش از زندگی را نفی می‌کند. در چنین وضعی، آدمی راهی ندارد جز آن‌که تمام سختی‌های وجود را پرهیزکارانه تحمل کند زیرا هم‌چنان که آلبر کامو در افسانه‌ی «**سیزیف**»[۷۵۷] می‌گوید آگاهی از پوچی وجود، ناتوانی‌اش به آشتی دادن منطق‌گریزی جهان با اشتیاق مأیوسانه‌ی خودش برای رسیدن به روشنی، باعث می‌شود که وی شکست‌ناپذیری اوضاع موجود را بپذیرد و مانند سیسوفوس یعنی در شرایطی عمل کند که فعالیت شما را کاملاً بی‌مورد و بی‌هوده می‌سازد.

[۷۵۶] Kierkegaard

[۷۵۷] Le mythe de Sisyphe

این در نقطه‌ی متقابلاً متضاد اندیشه‌ی انسان‌دوستانه و بنیادی سوسیالیسم قرار دارد که می‌گوید فرد و توده‌های مردم تا حد فعالیت سازنده پیش می‌روند و با این فعالیت، به زندگی خودشان معنی می‌بخشد و خودشان و زندگی را تغییر می‌دهند. این روند نو از لحاظ تاریخی، که بر تمام عرصه‌های زندگی در جامعه‌ی سوسیالیستی مسلط می‌شود، به‌درستی و طرز جامعی توسط رئالیسم سوسیالیستی مشاهده و مجسم شد.

از جمله‌ی مهم‌ترین نتایج پیروزی نظام سوسیالیستی تسریع عمومی تکامل اجتماعی، پیدایش مقدمات عینی برای از میان بردن اختلافات طبقاتی به‌ارث‌رسیده از نظام سرمایه‌داری، و وحدت پیش‌رونده‌ی قشرها و گروه‌های ناهم‌گن اجتماعی در جامعه‌ی بی‌طبقه‌ی مبرّا از مبارزه‌ی طبقاتی یا تضادهای ناهم‌ساز طبقاتی بود. پی‌ریزی سوسیالیسم و محو اختلافات طبقاتی، دوشادوش صنعتی شدن، و تحول بنیادی و بازسازی اقتصاد به پیش می‌رفت. این کار نه‌فقط مستلزم ایجاد و گسترش صنعت جدید در کشور فلاحتی روسیه، و تقویت پیوندهای میان طبقه‌ی کارگر یعنی مترقی‌ترین و سازمان‌یافته‌ترین طبقه با دهقانان، بلکه اشتراکی کردن کشاورزی و ایجاد اقتصاد هم‌گون سوسیالیستی نیز از ضروریاتش بود.

در کنار صنعتی شدن، انقلاب فرهنگی به اجرا گذشته شد و در جریان آن **توده‌های مردم** از نعمت سواد و فرهنگ برخوردار شدند. تشکیل جامعه‌ی بی‌طبقه – روندی که به هیچ‌عنوان بی‌درد نیست، زیرا متضمن بازسازی نظرات، عادت و روابط کهنه‌ای است که تدریجاً به دست انقلاب درهم شکسته می‌شدند– به پر شدن شکاف میان منافع شخصی و اجتماعی انجامید، روندی که تأثیر عظیمی بر روان‌شناسی اجتماعی توده‌ها و فرد داشت.

لنین در مقاله‌ی «**چگونه مسابقه را سازمان دهیم؟**»[۷۵۸] نوشت:« کارگران و دهقانان هنوز کم‌روی‌اند، هنوز با این اندیشه خو نگرفته‌اند که آن‌ها اکنون طبقه‌ی حاکم‌اند؛ هنوز به اندازه‌ی کافی قاطع نیستند. انقلاب نمی‌توانست این خصوصیات را **با یک ضربه** به میلیون‌ها و میلیون‌ها نفری که در تمام عمرشان مجبور بوده‌اند در اثر فقر و گرسنگی و با تهدید کار کنند، تلقین کند. اما انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ قوی، زنده و شکست‌ناپذیر است زیرا این خصوصیات را **بیدار**

[۷۵۸] How to Organise Competition$

می‌کند، موانع کهنه را خُرد می‌کند، قیدهای پوسیده را وا می‌کَند و زحمت‌کشان را به مسیر پی‌ریزی **مستقلانه‌ی** زندگی نوین رهبری می‌کند.»[۷۵۹]

توده‌های مردم پس از مشارکت در کار برای آرمان مشترک ساختمان سوسیالیسم، تدریجاً دریافتند که خودشان نیروی **حاکم**اند و می‌توانند **مستقلانه** دست‌اندرکار شوند. رئالیسم سوسیالیستی، این رشد آگاهی تمام مردم و افراد برخاسته از میان توده‌ها را به نقش و اهمیت خودشان در دولت سازنده‌ی سوسیالیسم، دریافت. روشن‌گری و تبیین جنبه‌های گوناگون این روند، مدت‌ها طولانی، وظیفه‌ی اصلی ادبیات جدیدی بود که درباره‌ی تکامل انسان عادی کوچه‌وبازار برای رسیدن به سطح بالاتری از شعور اجتماعی و مدنی تحقیق و آن‌را مجسم می‌کرد.

پیوتر ساوستین و **ایوان ژورکین** تابوت‌ساز سابق در داستان«**مردمان بیشه‌زار**»[۷۶۰] اثر **مالیشکین** [۷۶۱] از اعماق ایالت روسیه و از تغییراتی که شیوه‌ی آشنای زندگی را با آن فقر عادی‌شده و باتلاق معنوی‌اش در هم می‌شکست می‌گریزند، در سرما و گرما به‌سوی مقصدی ناشناخته راه می‌سپارند و در جایی بس پرت، به محل اجرای یک پروژه‌ی عظیم ساختمانی می‌رسند. ترس از تغییرات برگشت‌ناپذیر، هم‌سفر آنان بود و خاطرات زندگی در زادگاه‌شان **مشانسک**[۷۶۲]، با همه‌ی دشواری‌هایش، هم‌چون الفبایی که در سنین کودکی آموخته بودند برایشان آشنا بود. آن‌دو به آن زندگی و روابط با جهان و دیگران که بخشی از آن بودند، برایشان آشنا بود. به روابط ساده و دشوار در جهانی که تابع مکانیک ساده‌ی خرید و فروش بود و کمال مطلوب هرکسی انباشت ثروت و اوج رؤیاهای هرکسی داشتن کسب و کاری مختصر و تا اندازه‌ای سودآور و خانه‌ی شخصی کوچکی بود که هم‌چون جزیره‌ای در رودخانه‌ای خروشان به‌هنگام سیل از هر آن‌چه در اطرافش می‌گذرد جدا باشد، خو گرفته بودند.

---

[۷۵۹] V. I Lenin, Collected Works, Vol. ٢٦, PP. ٤٠٩-١٠

[۷۶۰] People from the Backwoods

[۷۶۱] A. Malyshl in

[۷۶۲] Mshansk

پیوتر و ایوان از زندگی در روسیه‌ی ولایتی می‌گریختند، و این زندگی راحت و سیرکننده‌ی ولایتی نیز به رنگارنگی روسری آن خانم روسی که **کاستودیف** نقاش ترسیم کرده است نیست، بلکه همانند منظره‌ای که گورکی در داستان «**شهرک اوکوروف**»[۷۶۳] مجسم می‌کند: مردمی که در جهل و خرافات، تعصب و خشونت می‌غلتند، تمام توجه‌اشان به مسأله‌ی تأمین نان روزانه معطوف است و خودشان منکوب این مسأله شده‌اند، ودکا و ناقوس کلیسا گیج‌شان کرده است، اطلاعات‌شان درباره‌ی این جهان پهناور فقط بر شایعه‌های عنان‌گسیخته‌ای مبتنی است که زنان با هم‌دیگر ردوبدل می‌کنند. رویداد بزرگ این زندگی، بازار مکاره بود، که در آن مغازه‌داران و کولاک‌ها خودشان را هم‌چون ماهیان در آب احساس می‌کردند، اربابان گذشته نزد مقامات محلی چاپلوسی می‌کردند و می‌کوشیدند قدرت شوروی را نیز بفریبند.

اما این دو مرد، خاطرات بسیار متفاوتی از گذشته را با خود دارند، در حالی‌که پیوتر مخصوصاً بازارهایی با بوی تند سبدهای لیفی، عطر شراب‌گونه سیب‌های رسیده و هیاهوی چانه‌زدن‌های مردم را به‌یاد می‌آورد، ایوان چشم‌های گرسنه‌ی کودکانش و تسلیم و رضای شکیبانه‌ی همسرش را به‌یاد می‌آورد . و کاملاً منطقی است که این پیوتر زیرک که عادت‌های دادوستدی‌اش را فراموش نکرده است در زندگی جدید شکست بخورد، در حالی‌که ایوان ضمن آن‌که خودش را از شر احساس حقارت دیرنده‌اش می‌رهاند، سرش را بالا می‌گیرد و سازنده‌ی بر حق زندگی می‌شود.

مالیشکین در داستان «**مردمان بیشه‌زار**»، تجسم فوق‌العاده دقیقی از روند غنای اخلاقی انسان در سوسیالیسم و مبارزه‌ی اندیشه‌های نو و تجربه‌های تازه‌ی مردم در دوران پی‌ریزی سوسیالیسم با تجربه‌ی پیشین زندگی که آنان‌را از جریان اصلی تاریخ جدا می‌کرد، به‌عمل آورده است. تصورات گذشته‌ی آنان تدریجاً جای خود را به درک شکل‌های تازه‌ی رابطه‌ی با جهانی داد که در آن می‌زیستند و فعالیت می‌کردند. سوسیالیسم به آنان امکان داد تا نه‌فقط به مرحله‌ی بالاتری از رفاه مادی برسند، بلکه افق معنوی آنان‌را گسترده‌تر کرد، فکرشان را بیدار کرد و خودشان را به حقوق و مسئولیت‌هایشان در قبال جامعه آگاهانید.

---

[۷۶۳] Okurov Town.

در نظر ایوان ژورکین، پروژه‌ی عظیم ساختمانی به‌چیزی به‌مراتب بیش‌تر از جایی تبدیل می‌شود که می‌تواند مخارج زندگی‌اش را از آن تأمین کند. این پروژه علاوه بر پول و سود مادی، چیز دیگری به او می‌دهد: او به اهمیت پروژه برای مردم به‌طورکلی، یا اگر خوش‌تان بیاید به اهمیت تاریخی آن پی می‌برد. سدی که در روی زمین رُسی آن‌جا هر روز بالاتر می‌رود، در نظر او نماینده‌ی قدرت تازه‌ای است که موانع محکمی‌در برابر گذشته بر پا می‌دارد و چون او از گذشته‌ی مزبور نفرت دارد شاد است از این‌که می‌بینید کارش به ساخته شدن این سد در آب‌پخشان رودخانه‌های گذشته و آینده کمک کرده است.

آگاه شدن ایوان ژورکین از این واقعیت که کارش بخشی از تلاش دسته‌جمعی و در جهت **خیر عمومی** است، روحیه‌ی او را دگرگون می‌سازد و احساسی از مسئولیت در قبال آرمان مشترک ساختمان سوسیالیسم به او می‌دهد که تا آن زمان برایش ناشناخته بود. این آگاهی رشدیابنده از کار خود به‌عنوان بخش مهمی‌از کار همگان، شخصیت‌ها را به‌سوی دور ریختن بار تصورات گذشته هدایت می‌کند. از جمله‌ی این شخصیت‌ها **تیشکا** است که پوستین دست دوم یک کشیش را که برای تظاهر خریده بود دور می‌اندازد و باری را که **پولیا** بر دوش داشت از او می‌گیرد: این پولیا از دنیای برده‌وار زنانه‌ی خود گریخته‌ی بود تا مستقلاً زندگی کند؛ و کارگران فصلی، ریش‌های نمایشی خود را تراشیده‌اند و به کارگرانی دایمی‌تبدیل شدند. تلقی جدید آنان از کارشان، جاده‌ی ناهموار اما عریضی را به‌سوی آینده، در برابرشان می‌گشاید.

برخورد تاریخی مختص رئالیسم سوسیالیستی نیز بر شناخت آینده‌ی تکامل اجتماعی استوار است. بدین‌ترتیب، چشم‌انداز تاریخی، یکی از معیارهای عمده‌ی رئالیسم سوسیالیستی در ارزیابی رویدادها، تضادها و پدیده‌هایی است که مرحله‌ی خاصی از تکامل جامعه و روابط میان مردم، و به‌تبع آن، روابط میان شخصیت‌های یک اثر ادبی را مشخص می‌کنند. این چشم‌انداز، تحلیل درستِ ماهیت، ویژگی‌ها و تواناییِ شخصیت‌ها و سازگاری‌اشان با واقعیت را ممکن می‌سازد.

ایوان ژورکین و دیگر شخصیت‌های داستان مالیشکین، در چشم‌اندازی تاریخی، مشاهده و مجسم شده‌اند. آن‌چه ژورکین بدان می‌رسد نتیجه‌ی نهایی نیست بلکه نقطه‌ی آغاز تکامل انسان در جامعه‌ی سوسیالیستی است. ژورکین انسانی است که گرچه کارهای بسیار انجام داده و قیدهای گذشته‌ی ولایتی‌اش را دور ریخته است، توقعات بسیار متواضعانه‌ای از زندگی دارد. با این‌که توقعاتش محدود است ولی یک مرحله از راهی را که توده‌ها می‌بایست در پیش‌رفت برگشت‌ناپذیرشان به‌سوی علم، فرهنگ و زندگی شایسته‌ی انسان می‌پیمودند، پیموده است.

پژوهش همه‌جانبه در تغییرات ژرفی که در روحیه‌ی انسان رخ می‌دهند، شناخت تازه‌ی تواناییِ آدمی، و تجسم و تبیین تغییراتی که ساختمان سوسیالیسم در زندگی پدید آورده بود قدرت روش خلاق نوین را نشان داد. روشی که تحلیل رابطه‌ی جدید میان فرد، زندگی سوسیالیستی و تضادهای نوین زاییده‌ی تاریخ متحول را امکان‌پذیر کرد.

سوسیالیسم نه‌فقط انسان و جامعه را با هدف‌های بزرگ نوین مجسم کرد، بلکه محرک‌های بنیادی رفتار و فعالیت انسان را نیز تغییرداد. انگیزه‌های شخصی، تدریجاً پس زده شدند و ذهنیت انسان تحت تأثیر منافع اجتماعی و انگیزه‌های تلقین‌شده توسط نظام نوین سوسیالیستی که به‌اتکای کار و فعالیت‌های توده‌های مردم تأیید می‌شد، تغییر یافت.

ایوان ژورکین تدریجاً به لزوم توجه فرد به نیازهای اجتماعی و خواسته‌های اخلاقی جامعه پی می‌برد. بین شیفتگی کلی سابق او به خورده‌کاری‌های خصوصی‌اش و کاری که اکنون در کارگاه ساختمان سد انجام می‌دهد یک دوره‌ی کامل تاریخی فاصله افتاده است، و این فاصله را خلق شوروی با سرعت فوق‌العاده‌ای پیمود، و با سرعت بخشیدن به پیش‌رفت زمان، زیربنای صنعتی قدرتمندی آفرید، کشاورزی را اشتراکی کرد، قشر روشن‌فکران جدید و فرهنگ سوسیالیستی جدید را پدید آورد.

رئالیسم سوسیالیستی چگونگی ایجاد انگیزه‌های اجتماعی برای فعالیت‌های انسان توسط روند زنده‌ی کار و ساختمان را مشاهده و مجسم کرد. توصیف یک روز تنها در کارگاه عظیم ساختمانی در داستان «**زمان، به پیش!**»[٧٦٤] اثر

---

[٧٦٤] Time, Forward!

والنتین **کاتایف**[765] نشان می‌دهد که چگونه فعالیت خلاق و سازنده به‌مضمون اصلی زندگی در نظر کارگران ساختمانی تبدیل می‌شود. سیمان‌کاران، مهندسان و مدیران، همگی به جستجویی پایان‌ناپذیر برای پیدا کردن راه‌حل‌های مسائلی پرداخته‌اند که جزو مسال پیچیده‌ی سازمانی و اخلاقی هستند و هر روز و هر دقیقه پیش می‌آیند. اینان همگی در تضاد میان عادات و روش‌های پوسیده‌ی کار، نظرات مربوط به زندگی و روابط انسانی از یک‌طرف و زندگی جدید از طرف‌دیگر، یا به‌بیان دیگر در تضاد میان سنت‌های کهنه که دیگر بر سرعت یا گستردگی این دوره منطبق نیستند و تضادهایی که در جریان ساختمان سوسالیسم پدید می‌آیند، درگیر هستند. پیش‌روترین افرادی که در این پروژه کار می‌کنند، دست‌اندرکار کنکاش‌های خلاقانه‌اند. تجسم **روند کار آنان به‌مثابه‌ی روندی خلاق** – ویژگی نیرومند و نوآورانه‌ی داستان– تغییراتی را منعکس می‌کند که در آگاهی توده‌ها و در روان‌شناسی اجتماعی آنان به‌وقوع پیوسته‌اند. رئالیسم سوسیالیستی هرگز انسان را به‌عنوان موجودی مجرد در نظر نمی‌گیرد یا او را از روابط اجتماعی‌اش جدا نمی‌کند بلکه همیشه انسان را وا می‌دارد که خودش، ماهیت‌اش و شخصیت‌اش را از طریق کارهایش، از طریق روابط فعالانه‌اش با جامعه، محیط، زمان و تاریخ عیان کند. کار در جامعه‌ی سوسیالیستی یکی از مهم‌ترین عرصه‌هایی است که آدمی در آن ویژگی‌های ماهوی، شخصیت و محتوای اخلاقی و ایدئولوژیک‌اش را نشان می‌دهد. زیرا کار، تبلور بسیاری از خصوصیات آدمی‌است و به وی امکان می‌دهد که در جریان دگرگون‌سازی زندگی، خودش را از نو زنده و شخصیت‌اش را غنی‌تر و بهتر کند.

لنین نوشت: « پرولتاریا در مقایسه با سرمایه‌داری، نماینده و آفریننده‌ی نوع عالی‌تری از سازمان‌دهی اجتماعی کار است.»[766] کمی بعد تأکید کرد: «سازمان‌دهی کونیستی کار اجتماعی، که سوسیالیسم نخستین گام در جهت آن است، بر انضباط آزادانه و آگاهانه‌ی خود زحمت‌کشانی که یوغ زمین‌داران و سرمایه‌داران را بر انداخته‌اند، متکی است و با گذشت زمان، بیش از پیش بر آن متکی خواهد شد.»

---

[765] Valentin Katayev

[766] V. I. Lenin, Collected Works, Vol. ٢٩, P. ٤١٩.

رئالیسم سوسیالیستی، بر اساس حقیقت زندگی و تاریخ نشان داد که تغییرات عمده و تعیین‌کننده در زندگی جامعه‌ی سوسیالیستی، ساخت اقتصادی و اجتماعی آن، به‌ابتکار حزب و با پشتیبانی آگاهانه‌ی توده‌ها به‌وقوع می‌پیوندند زیرا هدف از این تغییرات، ارضای هرچه کامل‌تر نیازهای مادی و معنوی مردم است. اشتراکی کردن کشاورزی که نقطه‌ی عطف بزرگی در تاریخ جامعه‌ی سوسیالیستی بود، بدین‌علت با موفقیت به‌پایان رسید که با نیازهای اقتصاد سوسیالیستی و منافع بنیادی دهقانان زحمت‌کش مطابقت داشت:دهقانان تدریجاً در می‌یافتند که اقتصاد اشتراکی تنها براندازی فقر، کاستن از شکاف میان شهر و روستا و تولید ارزش‌های مادی لازم برای ساختمان جامعه‌ی سوسیالیستی و کمونیستی است. اشتراکی کردن کشاورزی، ضربه‌ی مرگ‌باری بر حامل اصلی نظرات، توهمات و آرمان‌های غیرسوسیالیستی و ضدسوسیالیستی یعنی زمین‌دار وارد آورد و طبقه‌ی دهقان را از دنیای محدود منافع اقتصادی خصوصی خارج کرد و در کار دسته‌جمعی به‌نفع جامعه شرکت داد و بدین‌سان او توانست منافع شخصی‌اش را با منافع جامعه درهم‌آمیزد. این دگرگونی، دهقانان را به‌مرحله‌ی بالاتری از فعالیت اقتصادی یعنی پیش‌رفت فنی هدایت کرد و با آوردن فرهنگ شهری به‌میان روستاییان و کمک کردن به رشد قشر روشن‌فکران جدید روستایی، چهره‌ی روستا را تغییر داد.

دگرگونی چهره‌ی روستا و کاسته شدن از شکاف میان شهر و روستا، یکی از بغرنج‌ترین روندهای ساختمان سوسیالیستی و مستلزم حل انبوهی از مسایل اقتصادی، سازمانی، روانی، اخلاقی و رفتاری است. این دگرگونی تا به امروز که حل مسایل موجود زندگی روستایی با مطالعه‌ی تاریخی مراحل گوناگون ساختمان مزرعه اشتراکی و ارزیابی موفقیت‌ها و اشتباهات گذشته درآمیخته است، مضمون ثابت ادبیات رئالیست سوسیالیستی بوده است. هم‌چنان که ادبیات رئالیست سوسیالیستی به‌طور کلی تکامل می‌یابد طبیعی است که این مضمون نیز از لحاظ ژرفا و گستردگی‌اش تکامل خواهد یافت، لیکن به پرسش اصلی– چگونه بود که این نظام پیروز شد؟ – در آثاری که پیدایش نظام مزارع اشتراکی را بررسی می‌کنند پاسخ داده است.

این نظام بدان‌علت پیروز شد که خلق شوروی یک‌پارچه از اشتراکی کردن کشاورزی پشتیبانی کرد و انقلاب، وحدت محکمی میان طبقه‌ی کارگر و دهقانان زحمت‌کش ایجاد کرده بود. بدان‌علت پیروزشد که طبقات اصلی جامعه‌ی شوروی درباره‌ی راه‌های استقرار روابط سوسیالیستی در روستاها به توافق رسیده بودند.

داویدوف قهرمان داستان «**زمین نوآباد**» [767] اثر **شولوخوف**، تجسمی‌از این وحدت است. این کارگر، در اثر تجربه‌ی شخصی و جستجوی روزانه‌اش طرز هدایت توده‌های دهقانان را جهت پذیرفتن اندیشه‌های مربوط به اشتراکی کردن کشاورزی و درک امتیازات نظام مزارع اشتراکی، یاد می‌گیرد، داویدوف را در حالی نشان می‌دهد که به گریبان مشکلات واقعی و تضادهایی دست برده است که در جریان اشتراکی کردن کشاورزی در روستا پدید آمدند و نشان می‌دهد که چگونه این مشکلات را از پیش پای برداشت.در نتیجه، او شخصیت بس کامل و معتبری آفرید که جمع‌بندی تجربه‌ی پیش‌روترین مجریان ساختمان مزارع اشتراکی به‌شمار می‌رفت.

داویدوف به‌تجربه‌ی شخصی خودش با مخالفت **کولاک‌ها** آشنا بود؛ او مجبور بود خراب‌کاری برخی از دهقانان ثروتمند را در هم بشکند و به دهقانان میانه‌حال کمک کند تا بر تردیدهایشان چیره شوند. او مجبور بود با جهل و تعصب مبارزه کند و عملاً روش‌هایی برای سازمان‌دهی مدیریت مزرعه‌ی اشتراکی ابداع کند. او و هم‌دستان و رفقای هم‌رزمش: **مایدانیکوف**، **ناگولنوف** و **رازمیوتنوف** – مجبور بودند مسایلی را حل کنند که قبلاً هیچ کسی با آن‌ها مواجه نشده بود و اشتباهات‌شان را هم‌چنان که پیش می‌رفتند اصلاح کنند. نظام مزارع اشتراکی به این‌علت پیروز شد که اندیشه‌ی اشتراکی کردن کشاورزی ، گروه بزرگی از سازمان‌دهندگان و رهبران مستعد و فداکار مانند **کیریل ژادارکین** در داستان «**بروسکی**»[768] اثر **پانفروف**[769]، **ایوان سیپایف** در داستان «**مزارع آبی**»[770] اثر **ماکاروف**[771] یا **ایوان**

---

[767].Virgin Soil Upturned

[768] . Bruski

[769]. Panferov

[770] . Blue Fields

[771]. Makarov

فدوسیه‌ویچ در داستان «**یادداشت‌های دهکده**» [۷۷۲] اثر **یفیم دوروش**[۷۷۳]، متزلزل‌ها و مرددها را از پیش پا برداشتند و رهبری‌شان را بر عهده گرفتند. نظام مزارع اشتراکی به این‌علت پیروزشد که توده‌ی دهقانان فقیر و میانه‌حال، با وجود اشتباهات و افراط‌ها، به برتری‌های نظام نوین اقتصادی پی بردند؛ همین نظام به این افراد که تا آن زمان زیر فشار فقر و نگرانی خرده‌اقتصادیات ناموّلد خصوصی خویش بودند امکان داد تا به رودخانه‌ی بزرگ بپیوندند و رابطه‌ی میان پیش‌رفت اقتصادی کشور و آینده‌ی خودشان را ببینند و امکانات جامعه را به‌عنوان امکانات خودشان تلقی کنند. تغییراتی که در جامعه به‌وقوع پیوست تغییرات مشابهی در نگرش و احساسات میلیون‌ها انسان ایجاد کرد و تصویرهای داستان «**زمین نوآباد**»(**اوستین**، **دابتسوف**، **آرژانوف**، **شالی** و **واریا خارلاموفا**) بازتاب روندهای نمونه‌واری بودند که هم‌زمان با به‌پا خاستن توده‌ها برای کار سازنده‌ی اجتماعی در شعور آنان به‌وقوع می‌پیوست.

ادبیات رئالیست سوسیالیستی، یکی از مهم‌ترین تضادها را که ریشه‌کن کردنش نیز دشوارتر از همه‌ی تضادهاست– تضاد میان غریزه‌ی مالکیت و نیازها و خواسته‌های جامعه‌ی اشتراکی که مالکیت خصوصی و کل مجموعه نظرات، مفاهیم و عاداتی که این مالکیت پدید می‌آورد برای آن یک عامل منفی به‌شمار می‌رود و جامعه با تمام امکانات مادی و معنویش علیه آن مبارزه می‌کنند– مشاهده و مجسم کرده است. قدرت و سرسختی غریزه‌ی مالکیت، ظرفیت‌اش برای تغییر شکل و سازگاری‌پذیری، با جنبه‌های گوناگونش، در ادبیات رئالیست سوسیالیستی نشان داده شد. این ادبیات، شقاوت بزدلانه و خصومت افرادی مانند **اوستروفوی** با نظام جدید، و خودخواهی سنگ‌دلانه و برخورد پست و حساب‌گرانه‌ی افرادی چون زوج **ریاشکین** با دیگران را در داستان «**لباس ناجور**»[۷۷۴] اثر **تندریاکوف**[۷۷۵] ، ثبت کرده است. اگر تضاد میان اوستروفوی با جامعه‌ی جدید می‌بایست با سقوط او به‌پایان می‌رسید، هم‌چنان که رسید،

---

[۷۷۲]. Vil lage Diary

[۷۷۳] . Yefim Dorosh

[۷۷۴] .A Misfit

[۷۷۵] . Tendryakov

ریاشکین‌ها، ضمن آن‌که فعالانه با جامه‌ی شوروی خصومت نمی‌ورزند، به‌عنوان حاملان اندیشه‌هایی که در نقطه‌ی مقابل اخلاقیات و معیارهای اخلاقی آن قرار دارند افشا می‌شوند.

فیودور دامادی که وارد خانواده‌ی ریاشکین می‌شود، در برابر روحیه‌ی ریاشکین‌ها و شیوه‌ی زندگی آنان می‌شود، اما نه به این دلیل که واقعاً با سرچشمه‌های نظرات آنان آشناست یا این‌که می‌داند شیوه‌ی زندگی آنان نماینده‌ی بقایای روابط مبتنی بر مالکیت در جامعه‌ی سوسیالیستی است. او این طرز تفکر بیگانه را از دیدگاه معیارهای ایده‌ئولوژیک و اخلاقی که جزئی از وجودش شده‌اند و در اثر شخصی زندگی در جامعه‌ی سوسیالیستی شوروی به‌دست آورده است، محکوم می‌کند. معیارهای مختلف ارزیابی خصوصیات اخلاقی و رفتاری انسان و هدف‌هایش، و محرک‌های گوناگون برای فعالیت بر محیط زندگی روزمره‌ی فیودور، پیش از محرک‌ها و معیارهای حاکم بر دنیای کوچک ریاشکین‌ها و دیگرانی که پیوندهای معنوی‌شان را با پول‌اندوزی قطع نکرده‌اند مسلط است.

ادبیات رئالیست سوسیالیستی نه‌فقط در این‌گونه انگیزه‌های جدید رفتار آدمی تحقیق و آن‌ها را مجسم کرده است، بلکه نشان داده است که انگیزه‌های مزبور چگونه در زندگی به‌عنوان بخش لاینفکی از تجربه‌ی عملی انسان و زندگی شخصی وی مستقر می‌شوند و نظرات و تصورات محتضر را تدریجاً از شعور وی بیرون می‌رانند. پیش‌روی این روند، بی‌مبارزه و کشاکش نبوده است؛ بلکه روندی است بغرنج و پرتضاد، آن‌هم گاهی تضادهای بسیار حاد: اما برگشت‌ناپذیر است و این اطمینان را پدید می‌آورد که شعور فرد و توده‌ها از پیش‌رفت جامعه و اقتصاد جامعه پس نمی‌افتد. رئالیسم سوسیالیستی، تضادهای جدیدی را منعکس کرده است که ماهیت‌شان تابع تقویت و تأیید خستگی‌ناپذیر اصول ایده‌ئولوژیک و اخلاقی سوسیالیسم در تمام عرصه‌های زندگی است. این تضادها گاهی به‌شکل برجسته‌ای رشد می‌یابند ولی اصولی که پیوندی عضوانی با سوسیالیسم دارند و ماهیت فعال، خلاق و سازنده‌ی آن‌را کامل‌تر از تمام اصول بیان می‌کنند، با وجود همه‌ی مشکلات و بر طبق حقیقت تاریخی، در پایان پیروز می‌شوند.

این‌گونه تضادهای جدید که از ماهیت روابط سوسیالیستی سرچشمه می‌گیرند و به‌همین‌علت فقط زمانی امکان‌پذیر می‌شوند که نظام جدید به‌ظهور رسیده باشد، با دقتی وصف‌ناپذیر در ادبیات رئالیست سوسیالیستی بررسی شده‌اند.

ویژگی‌های نمونه‌وار اصول جدید ایدهئولوژیک و اخلاقی که روابط میان مردم و روابط فرد و جامعه تابع آن‌ها است، به‌شکل زنده‌ای در داستان «**نفتکش دربند**»[۷۷۶] بیان شده است: در این داستان تأثیرات روانی تغییر در تلقی انسان از کارش و وظیفه‌ی شخص خودش در برابر جمع و جامعه، تحلیل شده است.

باسوف مکانیک، قهرمان داستان، در حالی‌که روابط شدیداً ستیزنده‌ای با بسیاری از مردم، با همکارانش و مدیریت کارخانه دارد، نشان داده شده است و نظر همگان نیز این است که او شخصیتی نسبتاً ناجور است. او که از سوی مدیریت کارخانه برای کار در نفتکش زهوار دررفته‌ی در بند مأیوس می‌شود، باز هم از تن در دادن به کار روزانه و ترک بی‌تفاوتی خودداری می‌کند و تغییری در رفتار و نظراتش درباره‌ی وظیفه و هدف انسان نمی‌دهد. اما تأثیرات ناسازگاری با همکارانش، بسیار دوربُرد است: زندگی شخصی‌اش از هم می‌پاشد، زنش که شدیداً مورد علاقه‌اش است وی را ترک می‌گوید و او متوجه می‌شود که در میان عده‌ای بیگانه یعنی کارکنان نفتکش در بند، در آغوش دریای مهمان‌نواز خزر و کار یک‌نواخت گیر افتاده است و چیزی برای نابود کردن خستگی ناشی از تکرار کسل‌کننده ندارد. تضاد این داستان، در ظاهر، چیزی است شبیه به تضادهای تیپیک ادبیات غیرسوسیالیستی، که تنهایی انسان در جهان و جامعه را توصیف می‌کند.

ایده‌ئولوژی، هنر و ادبیات بورژوایی، غالباً، تنهایی انسان را به‌عنوان چیزی مطلق و اصلاح‌ناپذیر به‌کمک وسایل ضعیف ارتباطی- ترس، جنسیت، عطشِ خشونت، نیاز به فرماندهی یا اطاعت- نشان می‌دهند-، و این‌ها ظاهراً انواع پیوندهای حاکم بر روابط میان انسان‌ها هستند. ادبیات دموکراتیک، غالباً مضمون تنهایی انسان را به‌منظور نشان دادن ناسازگاری خواسته‌های اخلاقی و معنوی انسان با فرصت‌هایی که جامعه در اختیارش گذاشته است بررسی می‌کند. ادبیات دموکراتیک با مجسم ساختن تراژدی تنهایی انسان، از خود جامعه انتقاد می‌کرد.

تنهایی باسوف ماهیتی کاملاً متفاوت دارد. او با جامعه و نظام اجتماعی حاکم بررفتار و زندگی‌اش ناسازگار نیست. فلسفه‌ی زندگی، نظرات اجتماعی و احساسات وی ریشه در سوسیالیسم دارند و شخصیت‌اش در نظام سوسیالیستی

---

[۷۷۶]. The Tanker Derbent

سرشته، شکل گرفته و آب‌دیده شده است. آن‌چه در این‌جا می‌بینیم، تنهایی ظاهری انسانی است که علیه یک‌نواختی و نامهربانی، علیه ناتوانی و سرپیچی از سازش با آهنگ زمان و خواسته‌های متغییر و رشدیابنده‌ی آن می‌شورد. باسوف با هم‌کارانش و مدیریت کارخانه می‌ستیزد، زیرا وی نماینده‌ی آگاهی سوسیالیستی نوین و سطح بالاتری است و محرک رفتارش اشتیاق وی با استفاده‌ی هرچه کامل‌تر و فعالانه‌تر از فرصت‌هایی است که نظام سوسیالیستی، مخصوصاً در عرصه‌ی کار، در اختیار مردم می‌گذارد و کار را از اجرای صِرف یک وظیفه، به عملی خلاقانه تبدیل می‌کند. یکی از ویژگی‌های این تضاد آن است که مخالفان باسوف نیز با نظام اجتماعی سر ستیز ندارند و معتقدند که در جهت منافع آن کار می‌کنند. لیکن، تردیدی نیست که باسوف در مقایسه با مخالفانش خدمت واقعی بیش‌تری به جامعه می‌کند، به‌طوری که شرایط عینی برای پیروز برآمدن باسوف از مبارزه‌ای که بر سر نظرات و تلقینات‌اش از وظیفه آغاز کرده بود و می‌خواست به نیاز زمانه پاسخ گوید، آماده است.

برای آن‌که فلان تلقی خلاقانه از کار عملاً به اجرا درآید، باید همواره با کار عادی مبارزه کرد و شور و شوق خلاقانه را زنده نگه‌داشت. این، وظیفه‌ای دشوار و مستلزم تقویت پیوسته‌ی روحی است و در جریان آن، شخص باید هموار با وسوسه‌ی سهل‌انگاری کارها در درون خودش و با بسیاری از اطرافیانش مبارزه کند. زندگی باسوف به‌سختی می‌گذشت زیرا نه‌فقط هم‌کارانش، بلکه همسرش نیز این تلقی از وظیفه و کار را چیزی اغراق‌آمیز و افراطی می‌پندارند. ولی منطق رویدادها ثابت می‌کند که درک او از مسئولیت شخصی باید به اصل کلی رفتار در جامعه‌ی سوسیالیستی تبدیل شود. باسوف اگر واقعاً تنها می‌بود هرگز نمی‌توانست از این مبارزه سربلند برآید. اما بسیاری از انسان‌های دیگر با نظر او درباره‌ی زندگی و کار موافق‌اند و باسوف با رفتار خودش یک روند پردامنه‌ی معنوی را منعکس و بیان می‌کند. اگر او از جمعی که در عرشه‌ی **نفتکش دربند** شکل گرفت و به افراد امکان داد تا تدریجاً به‌معنای کارشان و اهمیت اجتماعی آن پی ببرند و خلاقانه با آن برخورد کنند جدا می‌بود هرگز نمی‌توانست پیروز شود.

باسوف حامل اخلاق اجتماعی نوین و نگرش سوسیالیستی به وظیفه و کار است، و اصولی اخلاقی که وی از آن‌ها پیروی می‌کند از لحاظ ماهیت انسان‌گرایانه‌شان شدیداً با اصول فردگرایانه‌ی دو یادگار گذاشته- **کاپیتن کوتازوف** و **دریانورد کاسانسکی** که غریق‌ها را تنها می‌گذارند تا جان خودشان را نجات دهند – در تضاد هستند.

اخلاقیات جدید، نگرش خلاقانه به کار را تقویت می‌کند و شالوده‌ی کار دسته‌جمعی بزرگی را که خدمه‌ی **نفتکش در بند** به‌هنگام نجات ملوانان از کام شعله‌های آتش انجام دادند، تشکیل می‌دهد.

باسوف، روح مشوق این کار بزرگ بود، باسوفی که تجسم بسیاری از ویژگی‌های شخصیت در شوروی است. مردانی مانند او- کسانی که در سخت‌ترین شرایط خود را نباختند، خود را تماماً وقف آرمان سوسیالیسم کرده بودند و هرگز از مسئولیت شخصی شانه خالی نکردند – به‌فرماندهی گروهان‌ها، گردان‌ها و هنگ‌های ارتش سرخ در **جنگ کبیر میهنی** رسیدند و بار سنگین شکست‌های اولیه و سختی‌های روزانه‌ی جنگ را که راه‌گشای پیروزی نهایی بود، بر دوش پرتوان خویش گرفتند.

ایده‌ئولوژی سوسیالیستی، مانند هنر و ادبیات سوسیالیستی، ماهیتاً و عمیقاً انترناسیونالیستی است. ادبیات شوروی، که در ادبیاتی چندملیتی است، روند بغرنج استقرار روابط و مفاهیم سوسیالیستی در میان ملت‌هایی را که یک زمانی در سطوح بسیار متفاوت تکامل اجتماعی و فرهنگی قرار داشتند منعکس می‌کند. تأیید سوسیالیسم، روندی یک‌پارچه برای تمام ملیت‌های ساکن اتحاد شوروی، از طریق تکامل سنت‌های دموکراتیک فرهنگی هر ملیت صورت می‌گیرد، به‌نحوی که فرهنگ سوسیالیستی مجموعه‌ی هماهنگی از فرهنگ‌های متقابلاً هم‌بسته و سرشارکننده‌ی یک‌دیگر است. این شکل تازه‌ی رابطه‌ی میان ملت‌ها در ادبیات رئالیست سوسیالیستی، که مبارزه‌ای آشتی‌ناپذیر با تمام انواع ناسیونالیسم افراطی و شووینیسم یعنی ویژگی‌های ذاتی ایده‌ئولوژی بورژوایی و مفهوم بورژوایی روابط بین‌المللی دارد، منعکس می‌شود.

رئالیسم سوسیالیستی، زندگی سوسیالیستی معاصر را هم‌چون عرصه‌ای می‌داند که در آن نیازهای شخصی برای عمل و خلاقیت برآورده می‌شوند، عرصه‌ای که فرصت‌های فراوانی برای ارضای نیازهای مادی و معنوی انسان فراهم

می‌آورد. در همان‌حال، واقعیت سوسیالیستی نوین به‌عنوان پی‌آمد تاریخی و نتیجه‌ی مستقیم و منطقی تکامل پیشین جامعه، پیروزی نیروهای سازنده و دموکراتیک تاریخ در چارچوب هر فرهنگ ملی معرفی می‌شود. بنابراین، رئالیسم سوسیالیستی در کنار آثار منعکس‌کننده‌ی روند تاریخی معاصر یعنی تاریخ متحول، آثاری پدید آورده است که رویدادهای مهم و تضادهایی را که به راه پیموده‌شده توسط توده‌های مردم در طی زندگی تاریخی‌شان روشنی می‌بخشند، مجسم می‌سازند. روح تاریخ‌گرایی، که جزءذاتی رئالیسم سوسیالیستی است، عامل تعیین‌کننده‌ی نگرش نویسندگان رئالیست سوسیالیستی به گذشته بوده است.

یکی از مضامین اصلی داستان‌های تاریخی شوروی، طبیعتاً و منطقاً، جنبش‌های توده‌ای و رویدادهای مربوط با قیام‌های دهقانی روسیه، مبارزه‌ی توده‌های مردم برای رسیدن به آزادی اجتماعی و ملی بوده است. توجه بسیاری به تحلیل رابطه‌ی میان فرد و تاریخ، مسأله‌ی پیچیده‌ی تصور فرد از روند تاریخ، رابطه‌ی میان فرد و دولت، پیدایش اندیشه ها و آرمان‌های آزادیخواهانه در شعور ملت‌های مترقی گذشته معطوف شده است. داستان‌های « **استپان رازین** »[۷۷۷] اثر **چاپیگین**[۷۷۸] و «**امیلیان پوگاچف**»[۷۷۹] اثر **ویاچسلاو شیشکوف**[۷۸۰]، داستان‌های «**اولگا فورش**»[۷۸۱]، «**پطر اول**»[۷۸۲] اثر **آلکسی تولستوی**[۷۸۳] و «**آبادی**»[۷۸٤] اثر **مختار عیوض‌اوف**[۷۸۵]، **دمیتری دونسکوی** [۷۸٦] اثر **بورودین**[۷۸۷] و مجموعه‌ی

---

[۷۷۷] Razin Stepan

[۷۷۸] Chapygin

[۷۷۹] Yemelyan Pugachov

[۷۸۰] Vyacheslav Shishkov

[۷۸۱] Olga Forsh

[۷۸۲] Peter the First

[۷۸۳] Alexei Tolstoi

[۷۸٤] Abai

[۷۸۵] Mukhtar Auezov

[۷۸٦] Dmitry Donskoi

[۷۸۷] S. Borodin

داستان‌های **واسیلی یان**[۷۸۸] درباره‌ی هجوم تاتارها، جملگی حاوی نگرش تازه‌ای به تاریخ به‌عنوان فعالیت خلاقِ مشترکِ توده‌های مردم و عرصه‌ی مبارزه‌ی آنان در راه دست‌یابی به آزادی و برانداختن ستم‌گران بوده‌اند.

تاریخ در داستان تاریخی بورژوایی، عموماً به‌شکل یک رخت‌خانه‌ی بزرگ تئاتر در نظر گرفته شده است که لباس‌های تاریخی از آن‌جا برای شخصیت‌هایی که رابطه‌ای جز صفات ظاهری گذشته با تاریخ ندارند به عاریت گرفته می‌شوند، یا عرصه‌ای غیرمنطقی و ناپژوهیدنی پنداشته می‌شود که فرد قدرت‌مند منزوی شده، در آن به‌دنبال منافع شخصی خودش می‌رود و دیگران را هم‌چون ابزارهایی می‌داند که برای رسیدن به منافع مزبور باید به کار گیرد. داستان تاریخی رئالیست سوسیالیستی با چنین نظری مخالف است و خواست‌اندیشی فردی و تئوری‌های گوناگون توجیه‌کننده‌ی شقاوت ناشی از تعقیب هدف‌های شخصی را رد می‌کند. داستان‌های واسیلی یان از این لحاظ نمونه‌اند و تصویر جامعی از یورش مهاجمان مغول به سرزمین‌های متمدن، برانداختن تمدن‌های آن روزگار از صحنه‌ی گیتی و نابود کردن و به بردگی گرفتن ملت‌ها و در بسیاری از موارد، از حرکت بازداشتن پیش‌رفت عمومی فرهنگ آنان ارائه می‌دهد. نویسنده، توحش و انسان‌ستیزی چنگیزخان و جانشینانش – ویژگی مشترک تمام جهان‌گشایان– را به‌عنوان نهایت بی‌تفاوتی به ارزش زندگی بشر و مزایای تمدن معرفی می‌کند، تمدنی که روابط انسانی‌تری میان مردم برقرار می‌کند و فرصت‌هایی برای تکامل شخصیت آدمی فراهم می‌آورد. اندیشه‌ی انسان‌دوستانه‌ای که محور اصلی این داستان‌ها را تشکیل می‌دهد، نقش ویران‌گر و از هم گسلنده‌ی چنگیزخان را در تاریخ، عظمت خیالی اعمال سیاه او و توحش سنگ‌دلانه همراه با فتح‌های وی را با برجستگی بیش‌تری نشان می‌دهد.

در حالی‌که داستان تاریخی رئالیست انتقادی، فردِ تنها و آرمان‌های انسان‌دوستانه‌اش را هم‌چون محرک اصلی روند تاریخ می‌نمایاند، ادبیات رئالیست سوسیالیستی نشان می‌دهد هر آن‌کس که می‌خواهد ردی از خودش در تاریخ بر جای گذارد باید به‌دفاع از اندیشه‌های مترقی روزگار خویش برخیزد و آرزوها و خواسته‌های توده‌های مردم را بیان کند. رئالیست‌های انتقادی، در تاریخ، به‌دنبال تأیید نظرات خودشان درباره‌ی زندگی، جامعه و انسان می‌گشتند. آن‌ها

---

[۷۸۸]. V.Yan

غالباً تاریخ را هم‌چون مجموعه‌ای از واقعیات و حوادثی مجسم می‌کردند که از طریق آن‌ها می‌توانستند تلقی خودشان از روزگار و زندگی هم‌عصرانش را بیان کنند. در نظر آنان گذشته و حال، ماهیتاً مشابه بودند، اما نه به این‌علت که زمان حال را میراث‌دار پاره‌ای از سنت‌های گذشته می‌دانستند بلکه به این‌علت که گذشته وحال را عرصه‌ی پیکاری پایان‌ناپذیر میان عقل و عقل‌گریزی، انسانیت و انسان‌گریزی می‌دانستند. چنین بود نگرش لیون فوخت واگنر، که در نتیجه‌ی آن، قهرمانِ تاریخی‌اش – حامل عقل و انسانیت– از توده‌های مردم جدا افتاده بود زیرا اینان که فاقد فرهنگ و تحصیلات آن انسان گرای منفرد بودند، دستخوش تعصباتی شده بودند که دریچه‌های مغز آنان به عقل تاریخی را می‌بست.

از نو زنده شدن تئوری«قهرمان و عوام» که سراپا با مارکسیسم بیگانه است، در پی گسترش کیش شخصیت، تأثیر بی‌نهایت منفی بر داستان تاریخی و تکامل دیگر شاخه‌های ادبیات شوروی داشت. در بسیاری از موارد، توده‌های مردم به پشت صحنه رانده می‌شدند، تضادهای تاریخی به‌شیوه‌ای سهل‌انگارانه مجسم می‌شدند و نورافکن نویسنده بر چهره‌ی این یا آن شخصیت تاریخی می‌تابید، تا جایی که حتی «**ایوان مخوف**» به‌طوری که از نامش پیداست، محبت نسل‌های بعد را جلب نکرد.

تئوری «ناتضاد» که تأثیرش مخصوصاً با شدت بیش‌تری در داستان‌های مربوط به موضوعات متأخر و معاصر دیده شد، تضادهای طبقاتی را از داستان تاریخی بیرون کرد و گذشته را با موضوعات حاد روزگار سازگار کرد: نقش دولت به‌طرزی افراطی ستوده شده و به توده‌های مردم- سازندگان تاریخ- نقش مجریان طرح‌های شخصیت‌های منفرد و برتر از آنان داده شد. اما این نظرات که با مارکسیسم و رئالیسم سوسیالیستی بیگانه‌اند، در نقطه‌ی مقابل تمامی‌تجربه‌ی ادبیات شوروی و سنت‌های زنده‌ی انقلاب اکتبر، که هم‌چنان سرچشمه‌ای نیرومند و الهام‌بخش بود، قرار گرفتند. داستان «**چگونه فولاد آبدیده شد؟**»[۷۸۹] اثر **نیکولای آستروفسکی**[۷۹۰] تأثیر ایده‌ئولوژیک و استتیک نیرومندی داشت

[۷۸۹] How the Steel Was Tempered

[۷۹۰] Nikolai Ostrovsky

زیرا نه فقط حاوی شخصیتی بود که طبیعت پرشورانه و یک‌پارچه و نظراتش درباره‌ی زندگی در بوته‌ی انقلاب و مبارزه برای استقرار قدرت شوروی شکل گرفته بودند، بلکه به‌کمک شخصیت‌هایی که هر از گاهی در داستان ظاهر می‌شوند، تصویری جمعی از قهرمانان سال‌های انقلاب ترسیم کرد، قهرمانانی که زندگی و اعمال‌شان به سرمشق اخلاقی زنده‌ای برای نسل‌های بعد تبدیل شد.

قهرمان این کتاب – اثری که ظاهراً داستانی ساده دارد ولی در واقع از ژرف‌ترین و بغرنج‌ترین کارهای ادبی است– در درجه‌ی اول به‌اتکای خلوص آرمان‌ها و اعتقاداتش، محبت مردم را به خود جلب کرد و به‌نام همین آرمان‌ها و اعتقادات است و با صداقتی که نسبت به مردم داشت، برای دست زدن به فداکاری‌هایی بزرگ در راه دیگران آماده بود و چنین نیز کرد. جهان در نظر **پاول کورچاگین** از خطوطی روشن و مستقیم تشکیل شده است، آن‌هم نه به‌این‌علت که پیچیدگی واقعی زندگی را آسان کرده بود، بلکه به‌این‌علت که می‌توانست به ماهیت مسایل پی ببرد عنصر اصلی را از فرعی باز شناسد، و ماهیت واقعی تضادهایی را که وی را در بر گرفته بودند تشخیص دهد. او در پرتو یک‌پارچگی شخصیت و نظرات روشن و جانب‌دارش، هرگز با نظرات و رفتار بیگانه سازش نکرد و هرگز به خودش اجازه نداد که فریب عبارت‌بافی‌های چپ‌گرایانه و انقلابی‌نما یا جاذبه‌های ایده‌ئولوژیک و غیره‌ی نظام گذشته را بخورد.

کورچاگین انسانی با سرنوشت قهرمانی بود، و قهرمانی‌اش نتیجه‌ی شجاعتی غیرمنطقی و بی‌مهابا نبود بلکه از خدمت جان‌بازانه و داوطلبانه‌اش به آرمان بزرگ انقلاب سرچشمه می‌گرفت. آگاهی از هدف‌های بزرگ جامعه‌ی سوسیالیستی، بخش لاینفکی از جهان‌نگری انسان‌های عصر سوسیالیسم بود و پدیده‌ی چشم‌گیر قهرمانی توده‌ها را که عامل مهمی‌در پیروزی خلق شوروی در جنگ میهنی بود، موجب شد.

داستان نیکولای آستروفسکی کوششی اولیه و موفقیت‌آمیز در جهت تجسم کامل این پدیده‌ی اجتماعی ناشی از جنبش عظیم توده‌ها و دست یازیدن‌شان به فعالیت آگاهانه‌ی تاریخی بود.

آستروفسکی داستانش را به‌عنوان توصیف تعمیم یافته‌ی زندگی انسان عادی کوچه‌وبازار که در انقلاب شرکت کرده بود، و با تماسی که میان پاول کورچاگین و یک جریان اصلی برقرار شده بود، با رویدادهای بی‌شماری که در

سراسر این اثر پراکنده‌اند و تصوری از رزمندگانی می‌سازند که برخی‌شان از نوع کورچاگین بودند و برخی دیگر ویژگی‌هایی حاکی از تجربه‌ای سرشارتر از زندگی و مبارزه‌ی سیاسی داشتند، ساخته است. رزمندگان انقلاب، که چهره‌ی برخی‌شان در این داستان نمایانده می‌شود، همانند کورچاگین، با روشنی نظرات و توانایی‌شان به جهت‌یابی در شرایط متغیر سیاسی و اجتماعی مشخص می‌شدند. همه‌ی آنان در کار آگاهانه و خلاق تاریخی دست داشتند و مجریان صِرفِ اراده‌ی یک مغز برتر و ظاهراً لغزش‌ناپذیر نبودند.

بر تمام شخصیت‌های فرعی داستان، با وجود تفاوت‌هایی که در زندگی شخصی و طبیعت فردی‌شان دیده می‌شود، یک عامل مسلط اجتماعی که ریشه در روحیه‌ی قهرمانی داشت، حکومت می‌کرد. با این‌حال، آستروفسکی ضمن مجسم کردن روحیه‌ی قهرمانی به‌عنوان ویژگی ذاتی مردمی که پرچم انقلاب را برافراشته‌اند، هرگز شرایط قهرمانی را از شرایط زنده و موجود یعنی شرایط تاریخی زندگی و فعالیت شخصیت‌ها جدا نکرد بدین‌ترتیب، تاریخ‌گرایی اندیشه‌ی استتیک خود را که صفت ماهوی رئالیسم سوسیالیستی است بروز داد.

احساس فوق‌العاده تند واقعیت که حتی در تجسم غیرعادی‌ترین و استثنایی‌ترین لحظات بسیار تکرارشونده‌ی دوره‌ی انقلاب نیز دیده می‌شود، به آستروفسکی امکان داد تا حرکت عینی زندگی را مجسم سازد، تضادهای اصیلی را که کورچاگین به حل‌شان فرا خوانده می‌شد، و موانعی را که او از سر راهش برداشت ترسیم کند. زمینه‌ی زنده‌ی داستان – و این یکی از ارزش‌های اصلی آن است– از بیش‌ترین اعتبار برخوردار است و در همان‌حال، نیروی شدیدی از خود ساطع می‌کند که الهام‌بخش اجرای کارهای بزرگ می‌شود. اندیشه‌ها و احساس‌های ظریف قهرمان و شخصیت‌های فرعی داستان، از مبارزه‌ای که آنان برای پیروزی سوسیالیسم آغاز کرده بودند سرچشمه می‌گیرند. این داستان به‌خوانندگانش شجاعت و شکیبایی و چگونگی دفاع از نظرات خود را آموخت. قهرمانان این داستان به کهکشانی از رزمندگان راه انقلاب تعلق داشت که با آگاهی تمام به‌دفاع و تأیید اندیشه‌های آن برخاستند، و تمام تجربه‌های یک عمر زندگی خویش را دست‌مایه‌ی آمادگی برای چنین کاری قرار دادند. آن‌ها کارهای مردم و کارهای خودشان را با معیار انقلاب و آرمان‌های آن اندازه می‌گیرند، و بیش‌ازهمه به اندیشه‌ی مستقل و توانایی شخص به

احساس مسئولیت دایم در جهت پیروزی آرمان مزبور، ارزش می‌دهند. آن‌ها که بی‌هیچ تزلزلی از اخلاقیات جدید سوسیالیستی هواداری می‌کردند، آن‌را با منافع دولت یکی می‌دانستند و می‌فهمیدند که در دوران ساختمان سوسیالیسم، اصل دولت باید در خدمت تقویت و تکامل اخلاقیات سوسیالیستی قرار گیرد و آن‌را به اخلاقیات کل مردم، جزء لاینفک تجربه‌ی معنوی و دنیای اخلاقی مردمی‌در سطوح مختلف آگاهی اجتماعی، ازجمله مردمی‌که هنوز در پایین‌ترین پله‌ی نردبان بودند، تبدیل می‌کردند.

داستان آستروفسکی با قدرتی بس بی‌کران، روحیه‌ی قهرمانی مردمی‌را که دست‌اندرکار ساختن تاریخ و بازسازی زندگی بودند، نشان داد. این با روحیه و هدف سوسیالیستی مطابقت داشت، که صفات شریف طبیعت انسان را تأیید می‌کند، صفاتی که به انسان امکان می‌دهند تا خودش را از چنگال غرایز و عادات پستی که جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی در او برجای نهاده است، برهاند.

داستان آستروفسکی مانند دیگر آثار رئالیست سوسیالیستی، سرشار از روح میهن‌دوستی بود، که کاملاً طبیعی است، زیرا انقلاب سوسیالیستی با سپردن قدرت دولت به مردم، از جمله‌ی افسانه‌های باقی‌مانده از جامعه‌ی قدیم، این افسانه را نیز که می‌گوید میهن‌دوستی به‌خودی‌خود منافع طبقات حاکم و محکوم را متحد می‌کند نظریه‌ای نادرست که برای توجیه شووینیسم و سیاست الحاق و ستم امپریالیستی به‌کار گرفته می‌شود- نابود کرد. انقلاب سوسیالیستی، اندیشه‌ی عمیقاً انترناسیونالیستی دفاع از جامعه‌ی سوسیالیستی و دستاوردهای انقلاب را مطرح کرد. این، در همان‌حال، یکی از اندیشه‌های بنیادی ادبیات رئالیست سوسیالیستی بود که در آموزش میهنی توده‌های مردم دخالت کرد و آنان‌را برای تحمل سختی‌های بی‌مانندی که در سال‌های جنگ کبیر میهنی نصیب‌شان شد، آماده گردانید.

رویدادهای جنگ، که سرنوشت موجودیت جامعه‌ی سوسیالیستی را تعیین می‌کرد، حس وحدت انسان شوروی با زادگاه سوسیالیستی‌اش را وسیعاً تقویت کرد. این واقعیت در ادبیات زمانه که تجربه‌های تلخ و برجسته‌ی مردم رزمنده در راه آزادی را مجسم می‌کرد، بازتاب یافت.

روش رئالیست سوسیالیستی، جذب و بازتاب ویژگی‌های جدید در شعور توده‌های مردم را که در اثر رویدادهای غم‌انگیز سال‌های جنگ ضرورت پیدا کرده بود مسیر ساخت. بدین‌ترتیب ادبیات توانست رشد آگاهی مردم به مسئولیت تاریخی خود در قبال سرنوشت ملت را بررسی کند. در این روند، مردم شوروی به شناخت ژرف‌تری از پیوندهای حیاتی و بنیادی میان خواسته‌های توده‌های مردم در راه آزادی و رسیدن به عدالت اجتماعی که الهام‌بخش انسان‌های مترقی گذشته بوده است، و تجربه‌ی انقلابی خلق شوروی که نخستین بار در تاریخ بشر کوشید آرمان‌های سوسیالیسم را عملی کند، دست یافت. بدین‌ترتیب، اندیشه‌ی دفاع از زادگاه سوسیالیستی، پیوندی عضوانی با اندیشه‌های دفاع از دستاوردهای فرهنگ ملی پیدا کرد و وسیعاً موجب خودشناسی مردم و شناخت‌شان از مأموریت تاریخی خود شد و بر شدت احساسات میهن‌دوستانه‌شان افزود. میهن‌دوستی شوروی، جزء لاینفک سنت‌های مترقیانه‌ی گذشته و سنت‌هایی که در طی سال‌های ساختمان سوسیالیسم در زندگی و شعور توده‌ها استقرار یافته بود، خاک حاصلخیز رشد روحیه‌ای قهرمانی بود که خلق شوروی به‌کمک آن از دستاوردهایش دفاع کرد.

هدف جنگ برای خلق شوروی، هم‌چون علت‌هایش، کاملاً روشن بود. خلق شوروی به‌خوبی می‌دانست که این جنگ به‌معنای برخورد میان دو نظام اجتماعی اساساً متضاد است.

در برابر ایدەئولوژی فاشیستی، که بر تئوری‌های برتری نژادی مبتنی است و هدف از آن ابدی کردن نابرابری طبقاتی است و در برابر اخلاق فاشیستی، که در واقع شکلی از ضداخلاق است و همه‌ی انواع شقاوت را توجیه می‌کند، لگام شهوات و غرایز پست را رها می‌کند، خشونت و قهر را تشویق می‌کند و از ارزش انسان می‌کاهد و او را تا حد یک جانور تنزل می‌دهد، اخلاق سوسیالیستی، ارزش‌های والای اخلاقی و معنوی و اندیشه‌ی آزادی اجتماعی و شخصی را که در جریان ساختمان سوسیالیسم متبلور شده بود قرار داد.

رئالیسم سوسیالیستی، که مجموعه‌ی بغرنج اندیشه‌ها و احساس‌های خلق شوروی را جذب کرد و با صداقت و گرمی بی‌پایانی به دفاع از مردمی برخاست که در بزرگ‌ترین مبارزه‌ی تاریخ شرکت کردند، ضمن بیان نفرت آتشین

کل جامعه از دشمن، نه‌فقط اصل برادری بین‌المللی زحمت‌کشان را فراموش نکرد بلکه انسانی‌ترین اندیشه‌های عصر اندیشه‌ی آزادی بشر– را نیز بیان کرد.

رئالیسم سوسیالیستی، عرصه‌ی پژوهش درباره زندگی را گسترده‌تر کرد و به دنیای معنوی قهرمانانش که دشمن را در جریان نبردی سهمگین شکست دادند رخنه کرد و توجه‌اش را بر ویژگی‌ها و خصوصیاتی از دنیای معنوی انسان شوروی متمرکز کرد که تجربه‌ی اجتماعی سازندگان سوسیالیسم یعنی فرزندان تمدن جدید، در آن متبلور می‌شد.

در سال‌های جنگ، یکی از مضامین اصلی ادبیات شوروی به مرحله‌ی کمال رسید و آن، مضمون مبارزه‌ی توده‌ها و فرد در راه تحقق آرمان‌های انقلاب بود و با مطالعه‌ی روند پیوستن انسان به زندگی جدیدی که با دستان خودش و با کار خودش می‌آفرید، مشخص می‌شد. ادبیات سال‌های جنگ، که مانند تمام جنبه‌های ایده‌ئولوژی شوروی در آن زمان برای هم‌راهی با سربازان در میدان جنگ و ستایش از دلاوری‌های آنان مجهز شده بود، از پیش‌رفت اخلاقی انسان شوروی در سال‌های ساختمان سوسیالیسم فهرست‌برداری کرد زیرا تاریخ در آن سال‌های دشوار، دستاوردهای مادی و معنوی سوسیالیسم را به عرصه‌ی آزمایش کشانده بود. ادبیات سوسیالیستی، از این آزمایش پیروز برآمد زیرا در تمام شاخه‌هایش، همانند هنر رئالیست به‌طورکلی، قهرمان را برابر با رویدادهای تاریخی دارای پیچیدگی و جاذبه‌ی بی‌سابقه نشان داد، قهرمانانی که دنیای معنوی و تجربه‌اش برای تجربه‌ی تاریخ کفایت می‌کرد و به او امکان می‌داد تا به ماهیت آن‌چه در اطرافش می‌گذشت، به معنا و ماهیت تاریخی آن پی ببرد.

قهرمان ادبیات شوروی – و این یکی از برجسته‌ترین خصوصیات روش ادبی جدید بود– احساس کرد که کارهایش بخشی از کار تاریخی کل مردم است، اما فردیت و اعتبار حیاتی‌اش را از دست نداد و هرگز به تجسم شخصی یک اندیشه‌ی مجرد تبدیل نشد. شخصیت‌پردازی حاد و اغراق‌آمیز که غالباً از جزییات موجود در ادبیات سال‌های جنگ در می‌گذرد، تضادی با حقیقت روانی یا اجتماعی زمانه نداشت. این گفته درباره‌ی بسیاری از شخصیت‌ها صدق می‌کند– **پانفیلوف** و مومیش اوُلی بغرنج در داستان «**شاهراه وولوکولامسک**»[۷۹۱] اثر **بک**[۷۹۲]،

---

[۷۹۱]. Volokolamsk Highway

پیشاهنگان داستان «**ستاره**» [۷۹۳]اثر **کازاکویچ**،[۷۹۴] سربازان داستان‌های **پلاتونوف**[۷۹۵] و **داوژنکو**، پارتیزان‌های و رهبران توده‌ای در داستان «**مردانی با وجدان بیمار**»[۷۹۶] اثر **پ. ورشیگورا**[۷۹۷]، تانک‌رانانی که در داستان «**دستگیری ولیکوشومسک**»[۷۹۸] اثر لئونید لئونوف درباره‌ی سرنوشت کشور خودشان و جهان و طبیعتِ خیر و شر می‌اندیشند، چهره‌هایی که **کُنستانتین سیمونوف**[۷۹۹] و **برزیکو**[۸۰۰] از فرماندهان نظامی ترسیم کرده‌اند، و پزشکان و پرستارها در داستان «**هم‌قطارها**»[۸۰۱] اثر **ورا پانووا**[۸۰۲].

توجهی دقیقی که در ادبیات سال‌های جنگ به دنیای درونی انسان، مطالعه‌ی طبیعت اخلاقی انسان و ریشه‌های شخصیت او می‌شد، ادبیات آن دوره‌ی شوروی را نه‌فقط از لحاظ موضوع مورد بحث – موضوع جنگ، امروزه نیز مقام استثنایی و مهمی‌در رئالیسم سوسیالیستی دارد– بلکه از لحاظ نحوه‌ی تجسم و رشد و تقویت ویژگی‌های کمونیستی در انسان شوروی نیز به ادبیات امروزی شوروی پیوند می‌دهد و به‌صورت یک سنت واحد و پیوسته در می‌آورد. البته تفاوت‌های مسلمی‌از لحاظ دامنه و درجه‌ی بازنمایی این ویژگی‌ها و مسایل اخلاقی انسان در ادبیات سال‌های جنگ و ادبیات امروز وجود دارد، اما این تفاوت را باید به تجربه‌ی تاریخی منسوب کرد، نه به‌طرز برخورد با موضوع، که مهم‌ترین مسأله‌ی رئالیسم سوسیالیستی است.

---

[۷۹۲].Bek

[۷۹۳].Star

[۷۹۴].Kazakevich

[۷۹۵].Platonov

[۷۹۶].Men with a Clear Conscience

[۷۹۷].P. Vershigora

[۷۹۸].The Capture of Velikoshumsk

[۷۹۹].Kon stantin Simonov

[۸۰۰].G. Beryozko

[۸۰۱].Fellow Travellers

[۸۰۲].Vera Panova

طبیعتاً با تأکید بر تجربه‌ی اخلاقی انسان می‌شد، عنصر تغزلی در ادبیات سال‌های جنگ و تقویت شد. شعر آن سال‌ها با خلوص معنوی بی‌مانندی از درونی‌ترین افکار و احساساهای مردمی‌سخن می‌گفت که خود را در برابر تاریخ می‌دیدند. از نگرش آنان به زندگی و مرگ، عشق و نفرت، احساساتی که در قبال کشورشان و مفهومی‌که از وظیفه‌ی خودشان نسبت به آن داشتند سخن می‌گفت. اشعار **اولگ برگهولتس**[۸۰۳]، **آلکسی سورکوف**[۸۰۴]، **نیکولای تیخونوف**[۸۰۵]، **میخائیل ایساکوفسکی**[۸۰۶] و دیگران، تراژدی زمانه را بی‌هیچ مفهومی‌از محکومیت، منعکس می‌کردند و سرشار از ایمان به پیروزی و اعتقاد تزلزل‌ناپذیر به عادلانه بودن آرمانی بودند که مردان و زنان در جبهه و پشت جبهه در راهش می‌جنگیدند. احساسات عامی که انسان را با هم‌گنانش متحد می‌کردند، عصر و مردم، جای احساسات شخصی را در شعر حماسی آن سال‌ها گرفتند. عنصر تغزلی در آثارحماسی بزرگ آن زمان، مانند «**پسر**»[۸۰۷] اثر **پاول آنتوکولسکی**[۸۰۸]، «**زویا**»[۸۰۹] اثر **مارگاریتا آلگیر**[۸۱۰] و مخصوصاً «**واسیلی تیورکین**»[۸۱۱] اثر **آلکساندر تواردوفسکی**[۸۱۲] بسیار نیرومند بود

ترکیب احساس تغزلی با دامنه‌ی حماسی در تجسم جنبه‌های ماهوی روان‌شناسی توده‌ها به توراردوفسکی امکان داد تا تصویری از یک سرباز نمونه‌وار شوروی در جنگ کبیر میهنی بیافریند.

احساس تغزلی سرشار از رنگ‌های ظریف و آغشته به درد و اندوه سنگین برای سرزمین گریان و خوش‌بینی ناشی از اعتقاد تزلزل‌ناپذیر مردم به پیروزی، با تجربه‌ی توده‌ها و بازتابش در تجربه‌ی قهرمان محک زده شد و **واسیلی تیورکین** را به یک اثر حقیقتاً حماسی تبدیل کرد. ویژگی تعیین‌کننده‌ی شخصیت **واسیلی**، که توسط نویسنده در انبوه

---

[۸۰۳].Olg Bergholtz

[۸۰۴].Alexei Surkov

[۸۰۵].Nikolai Tikhonov

[۸۰۶].Mikhail Isakovsky

[۸۰۷].Son

[۸۰۸].Pavel Antokolsky

[۸۰۹].Zoya

[۸۱۰].Margarita Aligher

[۸۱۱].Vassilly Tyorkin

[۸۱۲].Alexander Tvardovsky

سربازان کشف شد و مبین احساس‌ها، اندیشه‌ها و امیدهای آن محیط بود، در نظام شوروی تحصیل کرده و شکل گرفته بود، با جریان رویدادهای تاریخ به میدان‌های جنگ کشانده شد و کاملاً از اهمیت قطعی آن برای کشورش و تمام بشریت آگاه بود.

هیچ دیواری میان واسیلی و مردم نیست، او خودش از مردم است و این پیوند جدایی‌ناپذیر میان قهرمان و توده‌های رزمنده، معرف یک پدیده‌ی تاریخی تازه یعنی متحد شدن تمام قشرهای ملت به‌وسیله‌ی سوسیالیسم برای دفاع از دستاوردهای انقلاب بود.

واسیلی که فرزند نظام سوسیالیستی است، ارزش بسیاری برای شأن شخصی، انسانی و مدنی قایل است و سطح آگاهی اجتماعی‌اش بسیار بالا است. گاهی، نویسنده با تأکید بی‌موقع، با خنده‌ای شیطنت‌آمیز، بی‌آن‌که از جاده حقیقت منحرف شود، مقیاس تاریخی قهرمانش را نشان می‌دهد قهرمانی را که در تمام دوران دشوار جنگ توانست وضع نیروها را نه‌فقط درآوردگاه، بلکه در عرصه‌ی تاریخ نیز موقرانه ارزیابی کند. او کاملاً آگاه است که فقط مردم‌اند که می‌توانند و باید موازانه را به نفع خودشان بر هم بزنند، زیرا فقط مردم‌اند که مسئول زمان حال و آینده‌ی شیوه‌ی زندگی و نظام اجتماعی برگزیده‌ی خویش هستند.

تجسم ذهن قهرمان به‌شکلی که می‌تواند ماهیت زمان تاریخی را به‌طور کامل درک کند، یکی از دستاوردهای بزرگ رئالیسم سوسیالیستی است زیرا در آثار مبتنی بر دیگر روش‌های خلاق، قهرمان غالباً نمی‌تواند به این هدف برسد. آثار رئالیست‌های انتقادی، زمانی به اوج رسیدند که تاریخ‌گرایی خودانگیخته‌ی نویسنده بر دامنه‌ی جهان‌نگری‌اش افزود و به او امکان داد تا تضادهای عمده و تعیین‌کننده‌ی زمانه را مشاهده و مجسم کند.

ذهن روشن و زنده‌ی واسیلی تیورکین یعنی انسانی که به مردم تعلق دارد، توأم با خصلت ماهیتاً ملی‌اش، عامل جذابیت و قدرت گیرای او است. واسیلی در هر لحظه‌ای ضمن عمل کردن، فکر نیز می‌کند، مانند خود نویسنده که اندیشه‌های فلسفی‌اش درباره‌ی زندگی و مرگ، رفتار انسان در شرایط غیرطبیعی جنگ، درباره‌ی هدف و مقصود از جنگ، درباره‌ی گذشته و حال را در این شعر مجسم کرده است. این عنصر معنوی که بر سراسر شعر سایه افکنده

است، به‌روشنی از پس بافت ظاهراً روایت که در پس گفتگوی ساده، شوخی کنایه‌آمیز و گریزهای تغزلی نهفته است دیده می‌شود. این عنصر، دایماً در تعمیم زنده و در کل فضای شعر، که با خلوص اخلاقی والایی آمیخته است احساس می‌شود. وسعت و ژرفای دنیای قهرمان، به نویسنده امکان داد تا شناخت مردم از ارزش‌های حیاتی مورد دفاع او در پیکار مرگ‌بار با دشمن را از طریق وی بیان کند.

در نظر واسیلی، سوسیالیسم با مجموعه‌ی روابط استقراریافته، زندگی روزانه، نهادها و ساخت اجتماعی‌اش، واقعیت مشخصی است که او خودش با دستانش، با محیط زندگی روزمره‌اش و با هوایی که تنفس می‌کند آفریده است. او نمی‌تواند خودش را در خارج از سوسیالیسم تصور کند زیرا نظام جدید روابط اجتماعی در نظر او و میلیون‌ها زحمت‌کش دیگر شکل طبیعی زندگی اجتماعی است. آن‌چه واسیلی مخصوصاً در سوسیالیسم می‌ستاید- هم‌چنان‌که در خورد انسان تربیت‌شده در سوسیالیسم است. آزادی شخصی انسان و فرصتی است که سوسیالیسم برای خلاقیت و پرداختن به فعالیت سازنده در اختیار انسان می‌گذارد. این اندیشه‌ی شعر، در صحنه‌ی نمایشی بسیار مهم پیکار واسیلی با مرگ آشکار می‌شود؛ مرگی که او را وسوسه می‌کند ا رشته‌های بی‌شمار پیوندش با جامعه و هم‌قطارانش را بگسلد و از مهم‌ترین عنصر زندگی‌اش یعنی کار سازنده دست بردارد، و این چیزی جز مرگ جسمی و فکری برای او نیست.

تیورکین در برابر وسوسه‌های **مرگ**- عوام‌فریبی موذیانه، کوشش برای القای شک و بی‌اعتمادی در روح قهرمان نسبت به نیروهای خودش، فراخوان‌اش به تسلیم و رضا و وعده‌هایش برای برداشتن بار سنگینی که تاریخ بر دوش قهرمان گذاشته بود- اشتیاق به عمل و فعالیت خلاقانه و سازنده را قرار می‌دهد. ایمان قهرمان به توانایی‌اش برای درست کردن و بازسازی هر آن‌چه در اثر جنگ ویران شده بود، اعتقاد محکمش به این واقعیت که هدف انسان در زندگی عبارت است از کوشیدن و نه تن در دادن به زندگی گیاهی، به او امکان می‌دهد تا وسوسه‌های دروغین مرگ را، که در پس آن پوچی به انتظار نشسته است، رد کند.

این ستایش از کار سازنده، که در بسیاری از آثار نوشته‌شده در سال‌های جنگ دیده می‌شود، این قدرت مشاهده و تأکید بر خصوصیت تعیین‌کننده‌ی شخصیت مردم در جامعه‌ی سوسیالیستی – اصل اخلاق– حلقه‌ای است میان ادبیات آن سال‌ها و ادبیات کنونی شوروی، که وظیفه‌ی عمده‌اش نمایاندن عنصر خلاق و سازنده در انسانی است که به‌وسیله روابط جدید اجتماعی قالب‌گیری و ساخته می‌شود. این مضمون پیوندی عضوانی با روندهای جامعه، پیدایش مسایل جدید و تعیین‌کننده‌ی روابط میان انسان و جامعه در شرایط سوسیالیسم رشدیافته و در دوره‌ای که با آغاز ساختمان کمونیسم مشخص می‌شود، دارد.

شرایط جدید زندگی اجتماعی، تغییراتی کیفی در رابطه‌ی میان انسان و جامعه پدیدآورده است، شکل‌گیری آگاهی جمعی در انسان شوروی را تسریع کرده است و اختلاف میان منافع شخصی و اجتماعی را از میان برده است. تغییرات بزرگ اجتماعی، اقتصادی، شرایط لازم برای پیدایش پدیده‌ای را فراهم آورده‌اند که مارکس و انگلس آن را «اجتماع واقعی» می‌نامیدند. هم‌چنان که این دو در کتاب «ایده‌ئولوژی آلمانی» نوشتند: «اجتماع تخیلی، که افراد تاکنون در آن ترکیب شده‌اند، همیشه زندگی مستقلی نسبت به آن‌ها در پیش می‌گرفت و در همان‌حال، چون ترکیبی از یک طبقه در مقابل طبقه‌ی دیگر بود، نه اجتماعی تماماً تخیلی بلکه قیدی تازه نیز بود. در اجتماع واقعی، افراد، آزادی‌شان را با اتحاد و از طریق اتحاد به‌دست می‌آورند.»[۸۱۳] نتیجه آنکه انسان فقط در جامعه می‌تواند به آزادی واقعی برسد، به‌شرطی‌که خودش را از آن جدا نکند بلکه آنرا از انبوهه‌ی تضادهای ناهم‌ساز طبقاتی به مجتمعی از افرادی تبدیل کند که به گرد خودآگاهی مشترک متحد شده‌اند و بر تفاوت‌های ناشی از نابرابری طبقاتی، مالکیتی و ملی، اختلاف میان شهر و روستا و تفاوت در سطوح فرهنگی و آموزشی غلبه کرده‌اند. تقویت «مجتمع خودشان» یعنی جامعه‌ی سوسیالیستی نیز شرایط عینی لازم برای رشد هماهنگ شخصیت، حفظ یک‌پارچگی و غنای معنوی آن فراهم می‌آورد.

[۸۱۳] K. Marx, F. Engels, The German Ideology, Moscow, ۱۹٦٤, PP. ۹۱-۹۲

همچنان که مارکس و انگلس متذکر شدند: « فقط در اجتماع [با دیگران هر] فرد وسایل پرورش استعدادهایش در همه‌ی جهات را[دارد]؛ بنابراین، آزادی شخصی، فقط در جامعه امکان‌پذیر است.»[۸۱۴]

جمع سوسیالیستی و روابط موجود و رشد یابنده در آن، عالی‌ترین نوع روابط انسانی‌اند. فقط یکی از شکل‌های جامعه‌ی طبقاتی قادر به برانداختن بیگانگی، مبارزه‌ی رقابت‌آمیز و عدم اعتماد میان مردم نیست. همین ویژگی‌های روابط انسانی میان مردم که مختص جامعه‌ی طبقاتی است، شکل مسلط روابط میان اعضای جامعه را با یک‌دیگر مبارزه می‌کنند و به‌شکل‌های گوناگون تضاد ناهم‌ساز با یک‌دیگر زندگی می‌کنند، تعیین می‌کند. مختص جامعه‌ی طبقاتی است، شکل مسلط روابط میان اعضای جامعه را که با یک‌دیگر مبارزه می‌کنند و به‌شکل‌های گوناگون تضاد ناهم‌ساز با یک‌دیگر زندگی می‌کنند، تعیین می‌کند.

در جمع سوسیالیستی، شکل دیگری از روابط میان اعضای جامعه برقرار می‌شود، که نه بر خصومت متقابل و مبارزه‌ی افراد برای منافع شخصی و غالباً ناهمساز خودشان بلکه بر توافقی جمعی مبتنی است که تدریجاً جای دیگر شکل‌های رابطه را که مُهر دوره‌ی گذار سوسیالیسم را بر خود دارند می‌گیرند.

تبدیل جامعه از عرصه‌ای که تضادهای ناهمساز در آن فعال‌اند به مجتمعی اشتراکی بر اساس توافق و قادر به حل تضادهای درونی تکامل خود در جهت منافع کل جامعه و از جمله فرد، فقط در صورتی میسر است که در جریان تکامل اجتماعی، عوامل مادی و عینی ترقی اجتماعی به عوامل ذهنی یعنی شعور فردی نزدیک شوند، شعوری که هم از ضرورت تاریخی تغییرات اجتماعی–اقتصادی جاری آگاه می‌گردد، هم از اقتضا و نفع‌شان برای انسان. این روند دوجانبه، ولی ماهیتاً یک‌پارچه، پیش‌رفت و رشد جامعه‌ی سوسیالیستی را تعیین می‌کند و شرایط عینی لازم برای گذرا آن به سطح متفاوت کمونیستی را می‌آفریند. این روند بی‌نهایت بغرنج عینی و سرشار از تضادهای درونی که با مشکلات بی‌شمار مشخص می‌شود، اکنون به مضمون اصلی ادبیات رئالیست سوسیالیستی تبدیل شده است، ادبیاتی که شکل‌های مشخص تاریخی آن و پدیده‌های همراه با آن و ناشی از آن را در روان‌شناسی اجتماعی و دنیای درونی

---

[۸۱۴] Ibid.,P. ۹۱

انسانی که خودش را در جریان جامعه‌ی متحول دگرگون می‌کند، مورد پژوهش قرار داده است. آثار رئالیست سوسیالیستی، با پیروی از وقایع‌نگاری ظاهری رویدادها این روند را به **تصویر در نمی‌آورند**، بلکه مخصوصاً با جذب و تجسم پی‌آمدهایش برای تجربه‌ی معنوی فرد، آن‌را **منعکس می‌کنند**.

برتری‌های روش رئالیست سوسیالیستی، یعنی همین‌که تحلیل ترکیبی پدیده‌های اجتماعی و دنیای درونی انسان را با هم‌بستگی‌هاشان و جداافتادگی و ویژگی‌های مسلط‌شان میسر سازد، در جمع‌بندی و انعکاس ویژگی‌های مسلط ساخت روحی انسان شوروی که یکی از مخوف‌ترین و ویران‌گرترین جنگ‌های تاریخ بشر را از سر گذراند، وسیعاً مورد استفاده قرار گرفت.

در نظر شعور بورژوایی، پی‌آمدهای ایده‌ئولوژیک جنگ علاوه بر پیروزی بر هیتلریسم که با ابر شوم انفجار اتمی به پایان رسید، به‌معنای آگاهی یافتن از توانایی و ارزش عینی انسان و ظرفیت‌اش برای غلبه کردن غرایز پست‌اش بر جنبه‌های انسانی طبیعت‌اش بود. نظرات غالباً بدبینانه درباره‌ی طبیعت انسان، عامل موفقیت اگزیستانسیالیسم، اشاعه‌ی «فلسفه‌ی پوچی» تقویت مفاهیم غیرمنطقی در فلسفه‌ی تاریخ و تلاش‌های ایده‌ئولولوگ‌های بورژوایی برای سرزنش کردن و مقصر دانستن انسان به‌جای نظام روابط اجتماعی به‌علت ضدانسانی شدن زندگی در جامعه‌ی سرمایه‌داری، بوده‌اند.

رئالیسم سوسیالیستی، با منعکس کردن ویژگی‌های عینی زندگی، ماهیت انسان‌دوستانه‌ی نظام سوسیالیستی و اصول اخلاقی آن، تصویر اساساً متفاوتی از انسان مجسم کرده است- انسانی که علاوه بر از دست‌ندادن انسانیت‌اش در آزمایش‌های بس دشوار سال‌های جنگ، عملاً بر قدرت و ثروت معنوی‌اش افزوود. رنج‌های بی‌پایانی که انسان متحمل شد نتوانست او را از نیروی هم‌دردی با انسان‌های دیگر و درک مقیاس حقیقی رنج آنان محروم گرداند. **آندریه سوکولوف** قهرمان داستان «سرنوشت یک انسان»[۸۱۵] اثر **شولوخوف** که مانند هزاران سرباز دیگر در جنگ شرکت کرد، جام اندوه مردم را تا ته سر کشید و در اثر تجربه‌ی تلخ خودش به‌معنای نظم نوین نازی‌ها پی برد، با بختک‌وارگی

[۸۱۵].The Fate of a Man

شب‌های اردوگاه‌های کار اجباری و شرارت‌های قصابان فاشیست و بیگاری برای رایش آشنا شد، نجات دادن جان خودش را فی‌نفسه یک هدف تلقی نمی‌کرد– از این‌لحاظ، بارها با مرگ رودررو شده بود. افرادی چون او در میان رنج‌ها و عذاب‌های بی‌پایان، چیزی به‌مراتب مهمتر یعنی شأن انسانی خود، شجاعت و اراده‌ی ناشی از این واقعیت را که در جنگی آزادی‌بخش شرکت کرده‌اند، اعتقاد محکم‌شان به ضرورت و عادلانه بودن نظام اجتماعی مورد دفاع‌شان را از دست ندادند، و این در نظر آنان از مفهوم وطن جدایی‌ناپذیر بود. افرادی از آن‌دست– یعنی اکثریت عظیم کسانی که بار جنگ را بر دوش می‌کشیدند– پیروز شدند و اعتماد شایسته‌ای به شکست‌ناپذیری و توانایی‌ی انسان به دست آوردند و نیروی خودشان را وقف بازسازی کشورشان پس از ویرانی‌های جنگ کردند.

تصمیمات کنگره‌ی بیستم حزب کمونیست اتحاد شوروی، که بقایای کیش شخصیت را زدود و معیارهای راستین لنینی را در زندگی اجتماعی مستقر ساخت، موجب بالا رفتن ارزش عینی فرد، ابتکار و نیروهای خلاق وی گردید زیرا واقعیت مشخص اجتماعی، ماهیت انسان‌دوستانه‌ی سوسیالیسم را هر چه کامل‌تر نشان داد. این واقعیت بنیادی تاریخ معاصر جامعه‌ی شوروی، با دقت موشکافانه و همه‌جانبه‌ای مورد بررسی قرار گرفت و در آثار رئالیست سوسیالیستی متجلی شد؛ در سال‌های اخیر، تضاد اخلاقی در این آثار برجسته‌تر شده است و تکامل، مبارزه و پیروزی اصول جدید اخلاقی و معنوی که دنباله و سرشارکننده‌ی بهترین عناصر اخلاق و معنویات عالم انسانی است با تأکید بیش‌تری در شعور فردی، روان‌شناسی اجتماعی و خودآگاهی انسانی مجسم شده است. این مضمون انسان‌دوستانه، هم‌چون تاری از زر، در سراسر آثاری با موضوعی کاملاً متفاوت دویده است و به رئالیسم سوسیالیستی به‌عنوان ادبیات تمدن جدید، اهمیت خاصی بخشیده است.

لیکن تضاد اخلاقی جای وظیفه‌ی پژوهش و تحلیل زندگی اجتماعی و تجسم روابط کامل میان فرد و جامعه را نمی‌گیرد و مبارزه‌ی ایده‌ئولوژی سوسیالیستی با ایده‌ئولوژی مالکیت خصوصی را نشان نمی‌دهد. تضاد اخلاقی با این‌گونه پژوهش به‌عنوان عنصری ماهوی درهم بافته شده است و به نویسنده امکان می‌دهد تا به‌درک و تجسم ژرف‌تر و روشن‌تری از دنیای درونی مردم معاصر یعنی اعضای جامعه‌ی رشد یافته‌ی سوسیالیستی دست یابد.

وحدتی که میان نظرات بنیادی تشکیل‌دهنده‌ی شالوده‌ی ادبیات رئالیست سوسیالیستی وجود دارد، موجب هم‌سانی ویژگی‌های هنرشناختی و سبک‌شناختی نمی‌شود. روش ادبی جدید بر آزادی فردی نویسنده در شناخت و تجسم جنبه‌هایی از زندگی استوار است که وی بررسی و به‌شیوه‌ی استتیک تفسیر می‌کند. رئالیسم سوسیالیستی بی‌آن‌که قواعد یا تدابیر بیانی خاصی را برای نویسنده تجویز کند، یا به‌نحوی از انحاء دست‌وپای او را در جستجوی وسایل جدید بیان ببندد، به او امکان می‌دهد تا حقیقت تاریخ را مشاهده و درک کند و به ژرف‌ترین گوشه‌های درهم بافتگی روابط اجتماعی و رشد یافتگی تغییرات اجتماعی رخنه کند. روش رئالیست سوسیالیستی به نویسنده امکان می‌دهد تا از تخیل‌گرایی دوری جوید و نمی‌گذارد آن‌چه را باید باشد با آن‌چه هست اشتباه بگیرد.

اهمیت رئالیسم سوسیالیستی در ادبیات جهان، این است که با تجسم مسایل اجتماعی تعیین‌کننده‌ی تکامل تاریخی و نشان دادن پیدایش و تکامل اجتناب‌ناپذیر روابط جدید سوسیالیستی، ثابت کرده که انسان می‌تواند بر موانع ترقی اجتماعی چیره شود و جامعه‌ای عادلانه بر شالوده‌ای منطقی پدید آورد.

رئالیست‌های انتقادی نیز تضادهای عمده‌ی اجتماعی روز و روزگار ما را بررسی کرده‌اند و درباره‌ی روند عینی گذار جامعه‌ی معاصر از سرمایه‌داری به سوسیالیسم تحقیق کرده‌اند- هرچند این تحقیق‌شان مانند رئالیست‌های سوسیالیستی، مستقیم و آگاهانه نیست. این کاملاً طبیعی است زیرا رئالیسم انتقادی، احساسات توده‌های دموکراتیک مردم را منعکس می‌کند و از این راه جنبه‌های قوی و ضعیف نگرش دموکراتیک را که موجب پیدایش مفاهیم تخیلی درباره‌ی تاریخ می‌شوند، جذب می‌کند. اما پیش‌روترین رئالیست‌های انتقادی ضمن مطالعه‌ی روابط اجتماعی، تجسم تغییرات جاری و تحقیق درباره‌ی وضع انسان در دنیای بورژوایی معاصر، به این نتیجه عینی رسیدند که عمر نظام سرمایه‌داری به‌سر آمده است و دیگر نمی‌تواند تضادهایی را که موجب از هم گسستن آن می‌شوند حل کند، شکل‌های غول‌آسایی از قهر و بردگی پدید می‌آورد و می‌تواند تمدن را منهدم کند.

این نتیجه‌گیری پیش‌روترین رئالیست‌های انتقادی، همواره با تحلیل عوامل اجتماعی که مستقیماً بر تکامل جامعه و مسیر تاریخ معاصر تأثیر می‌گذارند پشتیبانی و تأیید نمی‌شود. این نتیجه‌گیری، عموماً از تفکراتی درباره‌ی علل زوال

ارزش‌های ایده‌ئولوژیک و اخلاقی جامعه‌ی بورژوایی یعنی تحلیل **معلول‌ها** به‌دست می‌آید و گواهی است بر از هم پاشیدگی جامعه و ساخت اجتماعی آن. این نتیجه‌گیری، بر مطالعه‌ی سرنوشت‌های فرد فرد انسان‌ها، ساخت و انگیزه‌های بنیادی رفتار نورسته‌های جامعه‌ی بورژوایی معاصر، زندگی ایده‌ئولوژیک و روابط خانوادگی، عیان و افشا کردن توهماتی که جامعه بدان‌ها دامن می‌زدند، استوار است.

برای رئالیست‌های انتقادی مسلم شد که جامعه‌ی بورژوایی، بیش از پیش جلوی پیش‌رفت انسان را می‌گیرد و وی را نه‌فقط از آینده و چشم‌اندازهای عمومی، بلکه از آینده‌ی شخصی نیز محروم می‌کند. این توهم که جامعه‌ی بورژوایی می‌تواند تا ابد پیش‌رفت کند و انسان بی‌هیچ مانعی می‌تواند در چارچوب آن به موفقیت شخصی برسد، برای همیشه بر باد رفته بود. **تئودور درایزر** در داستان سه‌بخشی خود، ثروتمندشدن **فرانک کاپروود** جسور و قوی‌الاراده را که هرگز در برابر مشکلات از پا در نیامد و از شکست‌هایش ناامید نشد، در زمینه‌ای بس گسترده مجسم کرده است. او با مایه گرفتن از فلسفه‌ی زندگی خودش – **اقویا بر ضعفا پیروزند**- گام‌های اطمینان‌بخشی در جهت موفقیت برداشت و به بالاترین پله‌ی نردبان اجتماعی رسید و یک غول بزرگ مالی و پولی شد. **کاپروود** زندگی شغلی‌اش را در سال‌هایی آغاز کرد که به‌نظر می‌رسید نظام سرمایه‌داری فرصت‌های نامحدودی در اختیار انسان گذارده است و راه ثروتمند شدن به روی همگان باز بود. پس از چند شکست جدی و ضربه‌هایی که نخست در پی آغاز جنگ اول جهانی و سپس به‌دنبال پیروزی انقلاب اکتبر بر نظام سرمایه‌داری وارد شد، آینده‌ی نظام سرمایه‌داری و فردی که در آن نظام زندگی می‌کرد شکل نسبتاً متفاوتی به‌خود گرفت. **کلاید گریفیتس** قهرمان داستان «**تراژدی آمریکایی**»[۸۱۶] – یکی از شاهکارهای رئالیسم انتقادی – نیز در آرزوی ثروت و پیش‌رفت شخص است. اما اگر کاپروود در پایان راه، پس از غلبه بر همه‌ی موانع، درباره‌ی بیهودگی زندگی و ثروتی که انباشته است می‌اندیشد، کلاید گریفیتس به‌سوی صندلی الکتریکی که به انتظارش نشسته است می‌رود. این بدان‌سبب نیست که او در مقایسه با

---

[۸۱۶] .The American Tragedy

کاپروود موجود بیولوژیک ضعیف‌تری است یا در انتخاب روش‌های تضمین پیش‌رفت‌اش چندان دقتی به‌خرج نمی‌دهد بلکه بدان‌سبب است که شرایط اجتماعی دگرگون شده است.

با آن‌که عناصر ناتورالیستی به‌روشنی در آثار درایزر قابل تشخیص بود، او به زندگی جامعه و مبارزه‌ی جاری در آن، با **روحیه‌ی اسپنسری** ننگریست و انگیزه‌های بیولوژیک را جانشین‌انگیزه‌های اجتماعی رفتار انسان نکرد. او فهمید مبارزه‌ای که در جامعه‌ی بورژوایی جریان دارد مبارزه‌ای آشکارا اجتماعی یعنی مبارزه‌ی میان منافع متضاد است و رفتار، شخصیت و نظرات انسان تابعِ آن است. کلاید گریفیتس که برای ارتکاب جنایت در جهت پیش‌رفت شخص‌اش آمادگی دارد (هر چند عملاً معشوقه‌اش را به‌قتل نمی‌رساند، بلکه می‌خواست از شرش خلاص شود و وقتی او در دریاچه غرق می‌شد تلاشی برای نجاتش نکرد)، و بعداً خودش نیز قربانی دستگاه پیچیده‌ی قانون، و آلت برخورد منافع، زدوبندها و مقام‌جویی‌های خودخواهانه شد، به‌هیچ‌وجه یک فاسد کینه‌توز نیست. او از ساکنان عادی دنیای بورژوایی است. در او چیزی خاص یا استثنایی وجود ندارد: نظرات، پیش‌داوری‌های و توهمات جامعه‌ای را که خودش در آن پرورش یافته بود، کاملاً می‌پذیرد. او که شخصی خشن و تربیت‌نشده است، از دوران کودکی‌اش به دست‌وپازدن‌های بی‌پایان برای موفقیت در زندگی عادت کرده است، به دیدن ثروتمند شدن افرادی که می‌توانستند لقمه‌ی چربی برای خودشان به چنگ آوردند و بر او مسلط شوند نیز عادت کرده است. در نظر او و اطرافیانش، موفقیت شخصی و قطعیت در کارها به‌معنای همه‌چیز است، و اصول اخلاقی، که وی در اثر تجربه‌ی شخص‌اش به بیهودگی و بی‌ثمری آن‌ها متقاعد شده بود، به پشت صحنه رانده شده‌اند. بدین‌ترتیب، اخلاق‌گریزی وی که او را بر آن داشت تا معشوقه‌اش را که مانع پیش‌رفتش می‌شد نابود کند، نتیجه‌ی فساد خود جامعه بود و **درایزر** این واقعیت را به‌خوبی در داستانش روشن کرد. او بی‌هیچ ابهامی‌نشان داد که روابط درونی خانواده‌ی گریفیتس تا چه‌اندازه ضداخلاقی بود و شاخه‌ی ثروتمند این خانواده با چشم بستن بر همه‌ی احساس‌های خویشاوندی و وظیفه‌ی صرفاً انسانی، پدر و مادر بینوای کلاید، این موعظه‌گران خیابانی و دست‌فروشان اخلاقی–مذهبی را در پریشان‌حالی‌رها کردند و خود کلاید را به‌وضعی انداختند که عملاً او را در مسیر ارتکاب جنایت قرار داد. تمسخر عدالت، به‌شکلی که

در اطراف کلاید می‌گذشت نیز به‌همان اندازه ضداخلاقی بود زیرا به هنگام تحقیق درباره‌ی علل مرگ روبرتا، هیچ‌کس علاقه‌ای به روشن‌شدن‌انگیزه‌های بنیادی عمل کلاید نشان نمی‌داد. حتی یکی از شرکت‌کنندگان در رویدادهای غم‌انگیز حاضر نیست یک لحظه درباره‌ی مسئولیت جامعه در قبال فاسد شدن انسان بیندیشد. داستان درایزر بر یکی از شایع‌ترین و زنده‌ترین توهمات جامعه‌ی بورژوایی یعنی این تز عوامفریبانه‌ی تبلیغات بورژوایی که می‌گوید هر انسانی فرصت‌های نامحدودی برای موفقیت و پیش‌رفت شخصی دارد، خط بطلان کشید. دنیای بورژوایی، ظاهراً می‌گوید کسانی را که در مسابقه‌ی ثروت‌اندوزی بازنده می‌شوند نمی‌بینند، هم‌چنان بر فریفتن ساکنانش با درخشش فریب‌آمیز موفقیت پافشاری می‌کند، سرسختانه و بی‌رحمانه از منافع ثروتمندان دفاع می‌کند.

بار انتقادی بسیار نیرومند این داستان موجب شد که مقام انحصاری مهمی‌در ادبیات انتقادی معاصر به آن اختصاص داده شود و نقطه‌ی عطفی به‌سوی پژوهش در تضادهای گرهی جامعه‌ی بورژوایی معاصر به‌شمار می‌رود. درایزر اخلاق ساده‌ی زحمت‌کشان را که از تعقیب کورکورانه‌ی نفع خصوصی آزادند- همان که کلاید را در چنگال خود می‌فشرد- در برابر فساد جهان بورژوایی قرار داد. این زحمت‌کشان می‌توانند در برابر وسوسه‌هایی که دنیای نابرابری‌های اجتماعی به‌وفور در پیش پایشان می‌گذارد، ایستادگی کنند و مقام انسانی خود را از دست ندهند. روبرتا آلدن، معشوقه‌ی کلاید، یک‌چنین شخصی بود و نویسنده، اخلاق او را با شخصیت‌های دیگر مقایسه می‌کند. زیرا بسیاری از جنبه‌های نگرش او به زندگی از اصول اخلاقی زحمت‌کشان سرچشمه گرفته بود. تفاوت و تمایز نمایان میان انواع گوناگون اخلاق اجتماعی، وسیعاً بر قدرت عنصر انتقادی داستان افزود.

داستان «**تراژدی آمریکایی**» تحلیل بی‌امان در جامعه‌ی بورژوایی است. گذشته از این، نویسنده، تحلیل جامعی از مکانیسم زوال ارزش‌های اخلاقی در شعور انسان‌های جامعه‌ی بورژوایی به عمل آورد و این سقوط اخلاقی را به‌عنوان یک معیار اجتماعی نشان داد. این روند، در داستان «**بابیت**»[۸۱۷] اثر **سینکلر لویس**[۸۱۸] که کمی پیش از «تراژدی آمریکایی» نوشته شده است، نیز بازتاب یافت.

---

[۸۱۷] .Babbitt

آقای **بابیت** بازرگان موفق از اهالی شهر با رونق **زنیت** در آمریکا، جنبه‌ی دیگری از فساد اخلاقی را که با کلاید گریفیتس تفاوت دارد مجسم می‌کند. گریفیتس به قانون تجاوز می‌کند ولی بابیت هرکس را که در قانون تردید کند زباله‌ی جامعه و بر هم زننده‌ی سعادت اجتماعی می‌داند. گریفیتس از قشرهای پایین جامعه‌ی بورژوایی برخاسته است ولی بابیت، درست و حسابی را بسته است. اما این، تفاوتی صرفاً ظاهری است زیرا هر دو محصول یک فرهنگ و تمدن و یک شیوه‌ی زندگی‌اند. دنیای گریفیتس به عطش ثروت تقلیل یافته است. بابیت نیز از لحاظ معنوی فقیر است اما خلاء اخلاقی و زندگی بی‌هوده‌اش را با پرستش اشیاء پر می‌کند. مارکس علت ریشه‌ای این پدیده را چنین معرفی کرده است: «مالکیت خصوصی چنان ما را خرفت و یک‌جانبه‌نگر کرده است که [می‌گوییم] فلان شئ وقتی مال ما است که آن‌را داشته باشیم... بنابراین، به‌جای تمام این حس‌های جسمی‌و روانی، جدایی محض تمام این حس‌ها – حسِ داشتن – نشسته است.»[۸۱۹]

لذات تملک– داشتن خانه‌ی شخصی با اسباب و اثاثیه‌ی بی‌تنوع، یک‌نواخت و زمخت، داشتن خانواده، با زنی نازن‌شده و ناانسان‌شده و بچه‌های شیطانی که در ذهن استانداردشده‌ی بابیت به‌صورت معما درآمده‌اند، داشتن ماشین و اداره‌ای که در آن کارمندانش جان می‌کنند و هم‌چون دنده‌های ماشین کار می‌کنند و او فرصتی برای توجه به خصوصیات انسانی آنان ندارد؛ داشتن مجموعه‌ای از تصورات کلیشه‌ای و پیش‌پاافتاده درباره‌ی دموکراسی، مزایای تلاش در شرکت‌های خصوصی و شیوه‌ی زندگی آمریکایی، خلاء معنوی بابیت را پر می‌کند و این توهم را برایش پدید می‌آورد که گویا زندگی کاملی دارد. در لحظات بسیار اندکی که او به اشراق فرو می‌رود، بی‌آن‌که کاملاً بفهمد، احساس می‌کند که زندگی‌اش چه قدر بی‌معنی است. لیکن او خودش را زیاد با این احساس‌های اضطراب‌آور مشغول نمی‌کند بلکه بی‌درنگ دوباره به مجرای زندگی عادی و خسته‌کننده‌ی روزانه می‌لغزد. بابیت که یک بورژوای نمونه‌وار است، هیچ نگرش شخصی یا انسانی به زندگی ندارد: او در چارچوب شکل‌های استانداردشده‌ی تفکر و رفتار خصوصی و عمومی‌می‌اندیشد و عمل می‌کند. خصوصیات فردی بی‌محتوای او و نبود خصلت‌های مستقل، فقط

---

[۸۱۸].Sinclair Lewis

[۸۱۹].K. Marx, Economic and Philosophic Manuscripts of ۱۸٤٤, Moscow, ۱۹٥۹,P. ۱۰٦.

مختص او نیستند بلکه نتیجه‌ی عوامل ثابت و فعالی در جامعه‌ی بورژوایی‌اند که تا اندازه‌ای موجب هم‌طراز شدن تفاوت‌ها و تمایزات فردی می‌شوند.

بابیت خودش هیچ اصل اخلاقی ثابتی ندارد، ولی اصول ؟؟ پذیرد، چون این اصول حکم پوسته‌ای را دارند که می‌تواند نفع شخصی و حساب‌گری‌های خودخواهانه، معامله‌ی کثیف با وجدان خودش و کلاه‌برداری‌های کاسب‌کارانه‌اش را زیرش پنهان کند و این را شمِ خوب تجارتی می‌نامد، و گناه‌های ریز و درشت دیگری را مرتکب می‌شود و توجهی هم بدان‌ها ندارد.

ادبیات، فلسفه و آموزش و پرورش از مدت‌ها پیش مسأله‌ی اخلاق فرد، قدرت به دست آورن معیارهای حقیقی اخلاقی برای ارزیابی رفتار خودش و دیگران، توانایی‌اش به ساختن موانع درونی در برابر تأثیرات ویران‌گر بیرونی را بررسی کرده‌اند. بورژوازی در نخستین روزهای استقرار حاکمیتش کوشید با استفاده از مذهب، آموزش و پرورش و هنرها، فضیلت‌های لازم برای زندگی شخصی و اجتماعی را، برخلاف فساد و هرزگی و آلودگی اشرافیت، به شعور فرزندانش تلقین کند. لیکن بورژوازی، تا مدتی طولانی به اخلاقیات خشک و سخت گیرانه و فضیلت‌های رومی نچسبید: اعضای این طبقه به‌محض آن‌که قدرت را از چنگ حاکمان جامعه‌ی کهنه درآوردند معایب آن‌ها را کسب کردند و معایب خودشان را نیز بر آن‌ها افزودند. لزوم چسبیدن به قدرت، ستم‌گری بی‌رحمانه و استثمار توده‌های کارگر، به انقیاد درآوردن ملت‌های مستعمرات و نشان دادن ریاکاری و خشک‌اندیشی، به ارزان‌تر شدن ارزش‌ها در زندگی و شعور بورژوایی انجامید. نیچه اخلاق پذیرفته‌شده را به‌عنوان اخلاق بردگان یا اخلاق رمه، مورد اهانت و ریش‌خند قرار می‌داد و به‌جایش اخلاق اربابان را ارائه می‌داد که در واقع ضداخلاق یا فساد کامل بود. هنر و ادبیات منحط، با جلوه‌ی نمایشی دادن به فساد بورژوازی، شرارت را به فضیلت تبدیل کرد.

لیکن فاسد شدن انسان در سرمایه‌داری، عواقب بسیار شومی‌داشت. ضدیت جامعه‌ی سرمایه‌داری با اخلاق، مانند سرطان، سلول‌های سالم را نیز مسموم کرد.

بی‌تفاوتی اخلاقی **بابیت** که چنان زیرکانه توسط **سینکلر لویس** مشاهده و مجسم شده است به‌هیچ‌وجه پدیده‌ای بی‌زیان نبود. بیست و پنج سال بعد نویسنده‌ی آمریکایی دیگری به‌نام **آرتور میلر**[۸۲۰] در نمایشنامه‌ی «**همه‌ی پسران من**»[۸۲۱] ، مورد نمونه‌واری از فساد بورژوایی را که به جنایت می‌انجامد بررسی کرد، زیرا **جو کلر** که با فروختن قطعات معیوب و غیراستاندارد هواپیما به نیروی هوایی آمریکا در آخرین سال جنگ، ثروت کلانی به‌چنگ آورده بود، مسئول مرگ فرزند خلبانش و بسیار خلبان‌های دیگر در نبرد با نازی‌ها بود. در تحلیل نهایی، جو کلر با نازی‌ها هم‌کاری کرد. فساد ارزش‌های اخلاقی و زوال ثبات اخلاقی در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت، عامل سقوط **اتان هاولی**، قهرمان داستان «**زمستان نارضایتی ما**»[۸۲۲] اثر استاین‌بک نیز هست، که از مقام محترمانه‌ی بزرگ خانواده و کارگری باوجدان به راهزن و آدم هرزه‌ی سنگ‌دلی تبدیل می‌شود که مسئول مرگ دوست خویش است. استحاله‌ی هاولی، که در نگاه نخست نامنتظر و توضیح‌ناپذیر به‌نظر می‌آید، در واقع، بزرگ‌ترین روند بیگانگی انسان از شریف‌ترین خصوصیاتش را منعکس می‌کند.

اما علی‌رغم این واقعیت که ماهیت اخلاقی بابیت کاملاً بی‌شکل و دنیای درونی‌اش خلائی بیش نیست، این خلاء را می‌توان با ماده‌ی بسیار خطرناکی پر کرد. بابیت، این عامی سرزنده و بازرگان آلوده‌ای که نیروی زندگی از سر و رویش می‌بارد، خودش و هم‌قطارانش را الگوی مطلوب برای انسان–شهروند کامل، حساس و مطیع قانون، شهروند استاندارد– می‌داند که هر کسی باید بکوشد از آن تقلید کند زیرا «بابیت‌ها» می‌توانند زندگی مسیحی پاکیزه‌ای به آن‌ها ببخشایند. بابیت مدافع متعصب منافع ناشی از مالکیت خصوصی است و شدیداً از آن‌هایی که به‌گمانش با این منافع مخالف‌اند نفرت دارد. بابیت که در صفوف گارد ملی یا واحدی از سازمان شهروندان شریف– نخستین نمونه‌های **مینت‌من**[۸۲۳] [مردان دقیقه] یا اعضای گروه که تصمیم گرفته بودند یک‌دقیقه پیش از آغاز **جنگ استقلال آمریکا**

---

[۸۲۰].Arthur Miller

[۸۲۱].All My Sons

[۸۲۲] . The Winter of Our Discontent

[۸۲۳].Minutemen

دست‌به‌کار شوند، یا اعضای انجمن ناسیونالیست افراطی **جان برچ**[۸۲۴] – به یک هفت تیر خودکار مسلح شده بود، مانند همه‌ی بابیت‌های دیگر و انبوه بازرگانان، کارخانه‌داران، بانک‌داران، فروشگاه‌داران، رستوران‌داران و دیگر شهروندان «حساس» و مطیع قانون شهر **زنیت**، که همگی توسط جامعه‌ی بورژوایی به‌صورت استاندارد درآمده و شخصیت‌زدایی شده‌اند، حاضر است تمام کسانی را که به‌گمانش مخالف شیوه‌ی زندگی او هستند– روشن‌فکران بی‌سلاح، سوسیالیست‌ها و پرولترها– نابود کند.

نخستین دسته یا سازمانی که نامش را به خطرناک‌ترین و ارتجاعی‌ترین جنبش سیاسی سده‌ی بیستم داد، در بهار ۱۹۱۹ در **میلان** تشکیل شد و در همان‌سال، یک عوام‌فریب مجنون که خودش را هیتلر می‌نامید، از «اندیشه‌های» ناسیونال–سوسیالیستی در آب‌جوفروشی‌های **مونیخ** و میتینگ‌های کارگری دَم می‌زد. پیشوایان آینده‌ی فاشیسم از میان کسانی که اعصاب‌شان را جنگ اول جهانی خرد کرده بود مانند سربازان سابق، مغازه‌داران ورشکسته و پرولترهای طبقه‌زدایی‌شده‌ای که جان‌شان در تلاش برای زنده‌ماندن به لب رسیده بود، هواداران و اعضای اصلی حزب خودشان را برگزیدند و برای یورش به سوسیالیسم آماده شدند. فاشیسم در آغاز قیافه‌ای ضدسرمایه‌داری به‌خود گرفت، ماهرانه با عبارت‌های چپ‌روانه لفاظی کرد، اما رئالیست‌های انتقادی، خصلت عمیقاً ارتجاعی آن و تهدید بزرگی را که برای بشریت فراهم آورده بود مشاهده و پیش‌بینی کردند– و این خدمتی بزرگ و نشانه‌ای از نیروی رئالیسم به‌عنوان یک شیوه‌ی خلاق بود.

در داستان **بابیت** آفریده‌ی **سینکلر لویس**، هشداری درباره‌ی این خطر داده شده است. لویس در بسیاری از آثار بعدی‌اش مانند «**نمی‌تواند این‌جا رخ دهد**»[۸۲۵] (۱۹۳۵) «**گیدئون پلانیش**»[۸۲۶] (۱۹۴۳) و «**کینگزبلاد رویال**»[۸۲۷] (۱۹۴۷) تحلیل جامع‌تری از رشد تهدید فاشیسم در آمریکا به عمل آورد. دیگر رئالیست‌های انتقادی نیز این روند خطرناک را

---

[۸۲۴] John Birch

[۸۲۵] It Cant,t Happen Here

[۸۲۶] Gideon Planish

[۸۲۷] Kingsblood Royal

بررسی کردند، و این نشانه از بحران عمیقی در جامعه‌ی بورژوایی بود که طبقات حاکم را به اتخاذ روش‌های تروریستی برای حفظ قدرت و امتیازات خودشان وا می‌داشت. ماهیت ایده‌ئولوژی فاشیستی و مضمون عوامفریبانه‌ی آن با تیزهوشی بی‌مانندی در داستان‌های «**کوهستان سحرآمیز**» اثر **توماس مان** و «**موفقیت**»[۸۲۸] اثر **لیون فوخت واگنر**، نیز نشان داده شده است، رئالیست‌های انتقادی در تجسم پیدایش و تکامل جنبش فاشیستی، طبیعتاً می‌کوشیدند پی ببرند که چه عاملی به فاشیسم امکان داد تا گروه بی‌شماری از انسان‌ها را به فساد بکشاند. آن‌ها مهم‌ترین عامل را فساد اخلاقی جامعه‌ی بورژوایی، تحریف ارزش‌های اخلاقی رایج در آن، از دست رفتن معیارهای اخلاقی بسیاری از انسان‌هایی که انسانیت‌شان را در چنگال نظام سرمایه‌داری از دست داده‌اند، و خلائی اخلاقی می‌دانند که در شعور انسان‌های مزبور پدید آمده بود و ایده‌ئولوژی فاشیسم یا پیش از فاشیسم سریعاً آن را پر کرد، هم‌چنان که در مورد آقای بابیت چنین کرد.

رشد فساد اخلاقی در جهان سرمایه‌داری با فروپاشی آرمان‌های جامعه‌ی بورژوایی، نبود اندیشه‌ای شریف و قادر به برانگیختن فرد و توده‌های مردم به فعالیت تاریخی، ارتباط داشت زیرا ایده‌ئولوژی کاسب‌کارانه و مصلحت‌اندیش، قادر به‌چنین کاری نیست. بورژوازی قادر به مبارزه برای حفظ قدرت است و علاقه‌ی بی‌چون‌وچرایی به پیش‌رفت مادی–فنی دارد اما نمی‌تواند اندیشه‌ای سازنده برای حل تضادهای درونی جامعه‌ی سرمایه‌داری پیشنهاد کند.

ادبیات بورژوایی از مدت‌ها پیش فقدان اندیشه‌های حیات‌بخش در جامعه‌ای را که خود پدید آورده بود احساس می‌کرد. در آستانه‌ی جنگ اول جهانی، آندره ژید مفهوم گنگ و خطرناک عمل«صِرف» یا «فداکارانه» را در داستان «زیرزمین‌های واتیکان»[۸۲۹] فرمول‌بندی کرد، عملی که هدف مشخص و مرئی و معنای روشن ندارد. اندیشه‌ی عمل «صرف» هم‌چون باد به وزیدن در آمد و نشانه‌ای از بحران در شعور بورژوایی بود. ژید یک حالت کاملاً طبیعی را نقطه‌ی حرکت خویش قرار داد: انسان موجودی فعال است، بنابراین نمی‌تواند غیرفعال باشد. کل مسأله این است که او چگونه و برای چه منظوری می‌خواهد فعالیت کند. اگر مردمی‌که در اثر اوضاع جامعه‌ی بورژوایی هراسان و

---

[۸۲۸] Erfolg

[۸۲۹] Les Caves du Vatican

خشمگین شده‌اند به‌دنبال راه‌هایی برای فعالیت بامعنی اجتماعی بگردند، ژید و دیگران با تشویق‌شان به فعالیت و در همان‌حال با آزاد کردن آنان از قیود اخلاق، تله‌ای از سفسطه پیش پای‌شان می‌نهند. قهرمان داستان، یعنی **لافکادیوی** جوان، به‌نام عمل «صرف»، مرد سال‌خورده‌ای را از قطار سریع‌السیر هل می‌دهد و پرت می‌کند و بعد از آن، آرامش زندگی را در می‌یابد.

جنبش فاشیستی و ایده‌ئولوژی فاشیستی، که«پویایی» و «فعالیت» خویش را با صدای بلند اعلام کرده بودند، به مردم تشنه‌ی عمل، جانشین فعالیت تاریخی و نسخه‌ی بدلی از برتری ملی را پیشنهاد کردند و هدف محافظه‌کارانه‌ی کاملاً روشنی برای عمل «فداکارانه» قایل شدند و خلاء موجود در مفهوم عمل«صِرف» را با مجموعه نظرات وحشیانه و تجاوزکارانه‌ی فاشیستی پر کردند.

اما تفکر دموکراتیک، همانند توده‌های مردم در برابر ایده‌ئولوژی ارتجاعی و تأثیر تباه‌کننده‌ی آن ایستادگی کرد و به جستجوی فعالانه‌تری برای عمل معنادار اجتماعی و قادر به حل تضادهای حاد روزگار ما و رهانیدن انسان از زیر بار رنج و بینوایی ناشی از نظام پوسیده و محتضر اجتماعی پرداخت. جنبش نیرومند کارگری، اوج‌گیری مبارزه‌ی ضدفاشیستی و در سال‌های پس از جنگ، جنبش هواداران صلح و مبارزه در راه سوسیالیسم و استقلال ملی- که توده‌های مردم و روشن‌فکران را به‌خود جذب کرده است- به تصفیه‌ی شعور دموکراتیک از بسیاری توهمات و سوءتفاهمات مربوط به مسیر حرکت تاریخ و پی‌ریزی اخلاق عالی اجتماعی که اکنون جزو ویژگی‌های نگرش دموکراتیک شده است کمک کرد.

لیکن شناخت ماهیت و سرچشمه‌های تضادهای اصلی روزگار ما با دشواری‌های بسیار توأم است زیرا خود روند تاریخ، به‌مراتب بغرنج‌تر شده است. دشواری‌های واقعی شکل‌گیری آگاهی جدید اجتماعی در هنر رئالیسم انتقادی بازتاب یافت.

برای نویسندگان رئالیست انتقادی هیچ تردیدی نبود که این‌گونه خودآگاهی تکامل خواهد یافت و این استنتاج نشانه‌ی درک واقعیتی بود که تماماً جنبه‌ای تاریخی داشت و رئالیسم وارد ادبیات کرده بود. جستجوی دقیق و

همه‌جانبه در دنیای واقعی و تاریخ واقعی جامعه، زندگی روح انسان و مبارزه‌ی گرایش‌های فکری گوناگون زمانه، همگی بر اهمیت این استنتاج رئالیسم انتقادی افزودند که می‌گوید انسان باید از آن شیوه‌ی زندگی که شخصیت آدمی را متحجر می‌کند و می‌کُشد و موجب توحش، خشونت و تضادهای ناهم‌ساز و ناگوار عصر ما می‌شود دوری جوید. انتقادهایی که در آثار نمایندگان برجسته‌ی رئالیسم انتقادی معاصر از جامعه به عمل آمده است، به‌هیچ‌وجه، چه در تک‌تک موارد و چه پی‌گیرانه، نظام روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی را نفی نمی‌کند و غالباً از حدود مسائل هنری فراتر نمی‌رود. اما تاریخ‌گرایی خودانگیخته‌ی تفکر خلاق رئالیست‌های انتقادی به ایشان امکان داد تا در ورای سرنوشت‌های شخصی آدمیان یا تضادهایی که در درون خانواده‌ی بورژوایی موج می‌زنند، در ورای روان‌شناسی خصوصی و اجتماعی، روندهای اجتماعی بنیادی و عام را ببینند و منعکس کنند. مطالعه‌ی روابط و پیوندهای انسانی، ضرورتاً به کنکاش در زندگی معاصر تبدیل شد و امکان پی بردن به همبستگی متقابل میان تضادهای رشدیابنده در ژرفای عرصه‌ی خصوصی فعالیت انسان و تضادهای عام تاریخی عصر را امکان‌پذیر ساخت.

رئالیسم انتقادی، وابستگی رشدیابنده‌ی انسان به روندهای فعال در جامعه را به‌روشنی مشاهده کرد و همین، نویسندگان را بر آن داشت تا مسأله‌ی روابط میان فرد و جامعه را دوباره فرمول‌بندی و از نو، حل کنند، و توجه‌اشان را بر جنبه‌های مسؤلیت اجتماعی انسان نسبت به آن‌چه در جهان رخ داده است معطوف گردانند. تمام آثار بزرگ رئالیسم انتقادی در سده‌ی بیستم نیز با اشتغال مشابهی مشخص می‌شوند، و این رئالیسم با روندهای انقلابی جامعه‌ی معاصر پیوند داشت و از تضادهای رشدیابنده‌ی آن پرده بر می‌داشت. **گلاس ورثی**[۸۳۰]، توماس مان، شون اوکیسی و روژه مارتین دوگار، ضمن کندوکاو در روابط میان انسان و جامعه، بر تجربه‌ی موجود اجتماعی تکیه کردند و شیوه‌ی زندگی کنونی را به باد انتقادی بی‌نهایت تند و محکم گرفتند و غالباً از تحلیل تضادهای هنری، از کندوکاو در سرچشمه‌های پوسیدگی اخلاقی و معنوی جامعه‌ی بورژوایی به‌تحلیل علت‌های اجتماعی موجود در ورای این پدیده‌ها و به‌تحلیل تضادهایی اجتماعی گام نهادند که در تحلیل نهایی، همان عواملی هستند که انسان را به‌فعالیت

---

[۸۳۰] .Galsworthy

بدین‌شکل خاص و نه به‌شکل دیگر، سوق می‌دهند. نتیجتاً رئالیسم انتقادی سده‌ی بیستم قدرت روفتن تعمیم‌های اجتماعی مختص نخستین مراحل تکامل رئالیسم انتقادی را از دست نداد. این واقعیت در داستان‌های حماسی بزرگ که معرف رئالیسم انتقادی معاصر شده‌اند متجلی شد زیرا پیچیدگی روزافزون روند تاریخ با عوامل محرک بی‌شمارش به میدان گسترده‌ای برای تجسم نیاز داشت. طبیعی است که حماسه، دیگر شاخه‌های روایت را از میدان بیرون نراند بلکه محرک‌های تازه‌ای برای تکامل در عصر پرآشوب ما به‌دست آورد. تجسم گسترده‌ی واقعیت در داستان حماسی، و آشکار شدن لایه‌های جدیدی از آن واقعیت، مستلزم کندوکاو نویسندگان رئالیست درباره‌ی سرنوشت تاریخی بورژوازی – مسأله‌ی محوری رئالیسم انتقادی معاصر – بود، قطع نظر از این‌که آثار آنان روندهای اجتماعی و سرنوشت شخصی را مجسم می‌کرد یا تضادهای درونی خانواده را که بازتابی از تضادهای عام‌تر با ماهیتی تاریخی بودند.

تجسم برجسته‌ی اخلاقیات و شعور بورژوایی از لابه‌لای صفحات داستان حماسی روژه دوگار با شخصیت **اوسکار تیبو** دیده می‌شود، که خودش را نگهبان نظم عمومی‌و اصل مقدس مالکیت خصوصی، رکن دولت و کلیسا و مدافع شیوه‌ی زندگی بورژوایی در برابر یورش‌های دشمنان طبیعی طبقات ممتاز مانند سوسیالیست‌ها، آته‌ئیستها، کارگران و دیگر مدافعان آشوب و بی‌نظمی می‌داند. روژه مارتین دوگار ضمن آفریدن شخصیت باظرفیت و مهمِ اوسکار تیبو، ویژگی‌های ذاتی و نمونه‌وار شعور بورژوایی را به وی داد؛ این ویژگی‌ها در وجود **سُم فوریست** یا [۸۳۱] **فردیناند** و **آملی بوساردل** از شخصیت‌های داستان «خانواده‌ی بوساردل» اثر **فیلیپ هریا**[۸۳۲] نیز دیده می‌شوند.

صفت متمایزکننده‌ی شخصیت اوسکار تیبو، این اعتقاد اوست که می‌گوید نظام مالکیت، تنها نظام ممکن در زندگی است. به‌گفته‌ی تیبو، نابرابری اجتماعی، نوعی ضرورت، و به‌شیوه‌ی خودش، نوعی نعمت است. احساسی که او از مالکیت دارد بقیه‌ی احساس‌ها را از میدان بیرون، تحریف و غیرانسانی کرده است و ظاهری از نظم و هماهنگی به

---

[۸۳۱]. Famille Boussardel

[۸۳۲]. Philippe Herat

نگرش او داده است، که همگی پوششی بر ناانسانیت خود او هستند. مارتین دوگار نیز در داستان «**فرانسه‌ی کهن**»[۸۳۳] پدیده‌های مشابهی را مجسم می‌کند و در آن نشان می‌دهد که چگونه «حسِ داشتن» به‌گفته‌ی **مارکس**، آدمی را ناانسان می‌کند و از او جانوری خودخواه، حریص و شوریده بر جای می‌گذارد. اوسکار تیبو بنیان‌گذار **موسسه‌ی اصلاح جوانان خطاکار**، که فرزند خودش را به‌اتکای سوءظنی که نسبت به فساد اخلاقش پیدا کرده بود به آن‌جا می‌فرستد، مستبد خانواده، رکن ارتجاع سیاسی و کاسه‌لیس مطیع قانون، به پوسته‌ای از انسانی تبدیل شده است که در وجودش اثری از شخصیت انسانی نیست که بتواند بگوید به خودش تعلق دارد. اما نظامی که وی با ایستادگی و سرسختی تمام از آن دفاع می‌کند، شبه‌نظامی‌است که در اثر تضادهای آشتی‌ناپذیر درهم می‌جوشد. مشکل در خانواده‌ی تیبو جوش می‌زند و پسرانش بر وی می‌شورند. خانواده‌ی بورژوایی که در نظر تیببو حکم یک نهاد بی‌تزلزل و دژ منظم را داشت، دچار فروپاشی مرگ‌باری شده است که باید در پس پرده‌ای از ریاکاری و تعصب پنهان شود. جامعه‌ای که آقای تیبو آن‌را اوج آفرینش می‌دانست به‌طرز اجتناب‌ناپذیری به‌سوی انفجار و جنگی جهانی پیش می‌رفت که می‌بایست پایه‌های نظام سرمایه‌داری را به لرزه در می‌آورد و انقلاب سوسیالیستی را به‌عرصه‌ی حیات فرا می‌خواند.

روح پلید مالکیت خصوصی، که تیبو با چنان فداکاری تعصب‌آمیزی به خدمتش درآمده بود، اشعه‌ی مرگباری از خود ساطع می‌کند که قلب‌های آدمیان را زهرآگین می‌سازد. دوگا را با تسلط بی‌مانندی که بر تحلیل روانی دارد، نشان دارد، که چگونه شیوه‌ی زندگی متکی بر اصول با ارزش برای قلب اوسکار تیبو، مردم را به‌شکل‌های گوناگون فاسد می‌کند، یا شخصیت‌شان را می‌گیرد– مانند مورد ژیس– یا فاسد اخلاقی خودمدارانه‌ای به ایشان میدهد که حتی در وجود شخصیت برجسته و درخشانی چون راشل به طبیعت دوم‌شان تبدیل می‌شود، یا آنان را به انسان‌هایی مصلحت‌جوی تبدیل می‌کند که میدان دیدشان به افق باریک اجتماعی محدود می‌شود– مانند آنتوان تیبو که می‌خواهد خودش را با دنیای اطرافش انطباق دهد بی‌آن‌که درباره‌ی نواقص آن اندیشیده باشد، و جانش را فدای کوری اجتماعی خویش می‌کند.

---

[۸۳۳]. Vieille France

تجسم پی‌گیرانه و جامع ماهیت ناانسان‌کننده‌ی نظام بورژوایی جهان، طبیعتاً متضمن بررسی رابطه‌ی انسان با سرمایه‌داری به‌عنوان یک نظام اجتماعی است. مثلاً داستان دوگا مسأله‌ی انتخاب را که مسأله‌ی محوری زندگی انسان در روزگار ما است مطرح می‌کند. دوگار این مسأله را با کندوکاو در ماهیت و علت‌های تضاد میان **ژاک** و **آنتوان تیبو** با محیط اجتماعی‌شان، اعتراض‌شان به اقتدار جامعه‌ای که در آن بزرگ شده‌اند مجسم می‌کند. مسئله‌ی انتخاب، طبیعتاً به‌جستجوی عمل مفید از لحاظ اجتماعی می‌انجامد.

از لحاظ ظاهری، این مسأله که انسان در دنیای ناقص و بی‌رحم چه باید بکند، به‌سادگی برای آنتوان حل شده است. او پزشک کودکان است، انسانی است که پیشه‌ای انسانی دارد، و با فعالیت روزانه‌اش موجب آسایش آدمیان می‌شود. کار سخت و فدا کارانه‌اش که سرچشمه‌ی لذت بی‌پایان اوست، با الهامی واقعی در این داستان توصیف می‌شود. لیکن منطق یک نویسنده‌ی رئالیست، که سرنوشت‌های شخصی انسان‌ها را در ارتباط تنگاتنگ با روند تاریخ می‌کاود و به‌بیان دیگر تاریخ‌گرایی خودانگیخته‌ی روش خلاق دوگار، به وی امکان می‌دهد تا نشان دهد که تصمیم آنتوان برای محدود کردن خودش به این‌گونه فعالیت، اساساً نادرست است زیرا تصمیم مزبور فرصتی برای شل کردن یا ضربه زدن به گره‌های سفت تضادهای اجتماعی، تضادهای واقعی زندگی به وی نمی‌دهد و انسان را به سازگاری با محیطی تشویق می‌کند که بی‌معنایی آن را خودش کاملاً می‌فهمد. تاریخ، که به‌طرزی اجتناب‌ناپذیر و سرسختانه پیش می‌رود، به انسان اجازه نمی‌دهد که از تیررس تأثیرات آن بگریزد یا پنهان شود. سرنوشت غم‌انگیز آنتوان و برادرش ژاک، این گفته را تأیید می‌کند.

حماسه‌ی مارتین دوگار، تا آن اندازه که به روشن کردن سرنوشت تاریخ جامعه‌ی بورژوایی پرداخته است، به کندوکاو در خانواده‌ی بورژوایی توجه نکرده است، هرچند که این جنبه نیز در داستان دیده می‌شود. بخش اصلی داستان به بررسی جزییات تدارک سرمایه‌داری برای ارتکاب بزرگ‌ترین جنایتش در برابر توده‌های مردم– جنگ اول جهانی، که سرآغاز بحران در کل نظام سرمایه‌داری بود– اختصاص دارد. درنظر روژه مارتین دوگار ظالمانه بودن ساخت اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی بدیهی است، و او ضرورت انقلاب سوسیالیستی را می‌فهمد. انقلاب

به‌عنوان وسیله‌ای برای استقرار عدالت در کره‌ی خاکی، موضوع بحث برادران تیبو است و نویسنده، موافقت خودش با تئوری‌های انقلابی‌گرایانه‌ی ژاک را پنهان نمی‌دارد. اما در جامعه‌ی بسیار رشدیافته و پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری، امکان عملی کردن اندیشه‌های انقلابی، به‌نظر او تا حد غیرممکن، دشوار می‌نماید.

تجسم طغیان و اعتراض در داستان، یعنی ژاک، که در برابر اقتدار پدرش، در برابر ریاکاری اخلاقیات رسمی و سرانجام در برابر خود جامعه به‌پا می‌خیزد، تشنه‌ی عمل معنی‌دار اجتماعی است و پس از سرگردانی‌های طولانی معنوی، می‌کوشد با سوسیالیست‌های اروپایی متحد شود زیرا اینان برحسب منطق امور، می‌بایست دشمنان سرسخت سرمایه‌داری باشند. اما در لحظه‌ی حساس، به انقلاب خیانت می‌کنند و میهن‌پرست و پشتیبان جنگ تا پیروزی نهایی می‌شوند. که تئوریسین‌ها و مردان عمل در انترناسیونال دوم برگزیدند غلط از آب در می‌آیند. اپورتونیست‌ها و خائنان به سوسیالیسم، با راه‌حل مسأله‌ی بنیادی عصر که به‌وسیله‌ی لنین پیشنهاد و اجرا شده بود مخالفت کردند، با سرسختی وصف‌ناپذیری مبارزه کردند، توده‌های مردم را فریفتند و فاسد کردند، به ساخت‌وپاخت‌های ننگین با سرمایه‌داری تن دادند و عقاید بلشویک‌ها را تحریف و بدنام کردند. میلیون‌ها انسان با احساسات ضدسرمایه‌داری و ضدجنگ‌شان، در اثر تبلیغات شووینیستی و فریادهای باورنکردنی و خشمگینانه‌ی مطربان دوره‌گرد ناسیونالیسم، گمراه شدند و فریب خوردند. بنابراین، برای توده‌های مردم، بسیار دشوار بود که بتوانند از آن‌چه در جهان می‌گذشت سردر آورند. سرنوشت ژاک، این پیچیدگی حرکت یک نفر در جهت عمل تاریخاً درک‌شده و معنی‌دار از لحاظ اجتماعی را به‌روشنی نشان می‌دهد.

او که تماماً از دام اغفال اپورتونیست‌ها رها شده است و آرزو می‌کند که بتواند به دیوانگی‌های جنگ پایان دهد، مأیوسانه به مبارزه‌ی فردی با شرارت اجتماعی روی می‌آورد و با امید واهی با مخاطب قرار دادن ارتش‌های دشمن از بالای سر رؤسای حکومت‌ها، به مرگی بی‌معنی گرفتار می‌شود یعنی با گلوله‌ی یک ژاندارام کشته می‌شود. راه مبارزه‌ی فردی نیز نادرست از آب درمی‌آید.

اما آنتوان از هر آن‌چه تجربه کرده و آموخته است فهرست بر می‌دارد. او که در جبهه به‌وسیله گاز سمی کشته می‌شود- اما آرام‌آرام چشم از جهان فرو می‌بندد- تمام ارزش‌های زندگی خودش و جامعه‌اش را از نو ارزیابی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که زندگی او و بسیاری از هم‌سالانش از جهات بسیار، نادرست بوده است زیرا اینان از زیر بار مسئولیت اجتماعی شانه‌خالی کردند، در آن‌چه رخ می‌داد دخالت نکردند، و به بورژوازی حریص و خودخواه اجازه دادند تا درباره‌ی سرنوشت جهان تصمیم بگیرید.

آنتوان و نویسنده‌ی داستان، امیدهایشان را به جستجوی فردی راه‌حل توسط انسان بسته‌اند اما هدف این جستجو درک حقیقت تاریخی است و بنابراین، دعوت به عمل در حماسه‌ی روژه مارتین دوگار نه‌فقط مجرد نیست بلکه دعوتی واقعاً بشردوستانه است که فرصت قبول اندیشه‌های مربوط به بازسازی بنیادی جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی را به فرد می‌دهد.

آخرین بخش حماسه‌ی دوگار در آستانه‌ی **جنگ دوم جهانی** نوشته شد و اندیشه‌های بسیاری که در **پی‌گفتار** آن بیان شده‌اند حاصل شرایط تاریخی جدیدی هستند که تفاوت چشم‌گیری با آن‌چه در داستان مزبور مجسم شده است، دارند. اما نویسنده نمی‌کوشد که تاریخ را امروزی کند. او در سراسر روایتی که از لحاظ ظاهری بر شکل سنتی داستان منطبق است، تاریخ‌گرایی دقیقی را رعایت می‌کند. نویسنده‌ی داستان **ژان باروِیس**[۸۳۴] داستانی با شکل تجربی و پیش‌درآمدی بر داستان‌های سینمایی معاصر – در داستان **تیبوها** با شکل به تجربه نمی‌پردازد، اما با این‌حال، حماسه‌اش نتیجه‌ی مرحله‌ی تازه‌ای در تکامل رئالیسم انتقادی است. دوگار با به‌کار گرفتن برخی از روش‌های زیبایی‌شناسی ناتورالیستی، فعالانه، نوعی سندیت را وارد روایت می‌کند ولی رویدادها و واقعیات اصیل تاریخ زنده را منفعلانه یا به شیوه‌ی توصیفی منعکس نمی‌کند بلکه آن‌ها را در عرصه‌ی عقل قهرمانان داستانش می‌گنجاند و مسأله‌ی راه‌های حرکت تاریخ را به موضوع مباحثه‌ای تند و شدید تبدیل می‌کند. عنصر عقلی در سراسر داستان احساس می‌شود و بحث‌هایی که در آن صورت می‌گیرند به مهم‌ترین جنبه‌های زندگی مربوط می‌شوند.

---

[۸۳۴] Jean Barois

رئالیسم انتقادی در پرتو انعطاف‌پذیری روش خلاق خود، قادر بود جنبه‌های گوناگون بحران عمومی سرمایه‌داری را نشان دهد و این کار را با استفاده از چندین وسیله و تدبیر گوناگون ادبی انجام داد.

هم‌چنان‌که عصر خون‌آلود **جنگ‌سی‌ساله** موجب پیدایش شخصیت تراژیک-کمیک به‌نام «**سیمپلی‌سیسی‌موس**»[۸۳۵] گردید که ماجراها و اندیشه‌هایش، بی‌معنی بودن وقایع محیط را فاش می‌کرد، سنگ‌دلی و توحش اشراف که بی‌قانونی و هرج‌ومرج حاکم بر کشور غارت‌شده توسط سربازان مزدور را در مقابل عقل سلیم و انسانیتِ مردم عادی قرار می‌داد، سال‌های سنگ‌دل و غم‌انگیز **جنگ اول جهانی** نیز، شخصیتی به‌نام «**شوایک، سرباز خوب**» پدید آوردند که ماجراها و افکار بی‌نهایت هشیارانه‌اش درباره‌ی وقایع دنیای گرفتار ترس و نفرت، پرده از چهره‌ی واقعی افسانه‌هایی که برای توجیه نظام سرمایه‌داری که بشریت را به فاجعه‌ی جنگ گرفتار کرد- سرهم‌بندی شده بودند، بر گرفت.

در داستان «**شوایک سرباز خوب**»[۸۳۶] اثر **هاشک**، منظره‌ی وسیعی از زوال جامعه‌ی کهن- قانون و نظم، اخلاقیات دین، اخلاق عمومی و خصوصی، دستگاه دولت و تمام افسانه‌هایی که طبقات حاکم در دفاع از آن دستگاه دولت ساخته بودند- ترسیم شده است. ناسیونالیسم و شووینیسم، بت ساختن از قدرت و توجیه حق اقلیت به حکومت بر اکثریت، پرستش و خشونت، اصول بنیادی دموکراسی بورژوایی، در این کتاب، بی‌رحمانه به استهزا گرفته و قاطعانه رد شدند. چنین اثری را فقط هنرمندی با گرایش انقلابی می‌توانست بیافریند، هنرمندی که کاملاً می‌دانست دنیای کهن محکوم به شکست است، هنرمندی که سرشار بود از خوش‌بینی تاریخی و استعدادی حقیقتاً مردمی داشت. در زیر چشمان درخشان و ساده‌لوحانه‌ی شوایک سرباز خوب، شعارهای آشنای شبهه میهن‌پرستان، مدافعان روابط منسوخ و کهنه‌ی اجتماعی محو می‌شدند، رنگ‌های جذاب‌شان را می‌باختند و کهنگی و دشمنی‌شان با انسان و نیازها و خواست‌های طبیعی و برحق انسان، با عقل انسان و احساس برادری میان توده‌های ستم‌دیده را که عامل اتحادشان بود در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت فاسد و منحرف شده بود، را نشان می‌دادند.

---

[۸۳۵]. Simplicissimus

[۸۳۶]. The Good Soldier Schweik

رئالیسم انتقادی سده‌ی بیستم، آثار بسیار کمی آفریده است که از لحاظ قدرتِ رهانیدنِ شعور اجتماعی از شر افسانه‌های مربوط به آن، پاک کردنش از وجود توهمات، درست ارزیابی کردنِ پدیدهای اجتماعی، و برداشتن تمام پرده ها از چهره‌ی جامعه‌ای که به زوال خویش نزدیک می‌شود توانسته باشند به پای داستان «**شوایک سرباز خوب**» برسند. خنده‌ی پرتوان و جان‌دار بر طنز هاشک حاکم است و بنای عظیم جامعه‌ی کهن را از پایه به لرزه در می‌آورد. شیوه‌ای که در نوشتن «**شوایک سرباز خوب**» به کار گرفته شده است نیروی پایان‌ناپذیرهنری رئالیسم را به‌عنوان روشی خلاق و وسیله‌ی پرتنوع بیان نشان می‌دهد.

هاشک با افشای بی‌منطق بودن آن‌چه وجود دارد و آن‌چه به وقوع می‌پیوندد، استدلال‌های ظاهراً منطقی، تصورات و حالت‌های مشخص‌کننده‌ی شعور، اخلاق و رسومی‌را که جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی به مردم تلقین می‌کند، تا حد چیزی پوچ و کاملاً مزخرف پایین می‌آورد. اغراق‌گویی طنزآلودی و کوچک‌نمایی خنده‌آور شخصیت‌ها، ناگواری اوضاعی که قهرمانان حماسه‌ی طنزگونه‌ی او، خود را در آن می‌یابند، متمرکز شدن طرح کلی اثر بر ایجازی به‌مصداق ***قَلَّ و دَلَّ***، آمدن حکایات کوچک فراوان در جابه‌جای داستان، ساخت چندصوتی طرح کلی داستان، تعمیم و بسط شخصیت‌ها، کثرت سرشار و پالوده‌ی رنگ‌ها در بافت نوشته‌ی هاشک، همگی در خدمت هدف اصلی روایت او هستند: افشای ماهیت تضادهای اجتماعی، نشان دادن ناهنجاری و نازایی آن ساخت اجتماعی که موجب آغاز جنگ شد و نتوانست نیازهای انسان‌ها را برآورده سازد. هاشک تمام جنبه‌های واقعیت و زندگی اجتماعی را با دیدِ هشیارانه و انعطاف‌پذیری تحلیل کرد و تیپ‌بندی پدیده‌های انتقادشده را ممکن ساخت و به این نتیجه رسید که تغییر دادن نظام اجتماعی منسوخ و کهنه، منطقی و ضروری است.

افشای ناسازگاری نظام حاکم اجتماعی با آرزوها، نیازها و خواست‌های شخصی و اجتماعی انسان در داستان «**شوایک سرباز خوب**»، که رنگی بشردوستانه به حماسه‌ی هاشک داد، شکل خاص انتقاد از سرمایه‌داری توسط رئالیسم انتقادی سده‌ی بیستم بود. در کار هاشک، زمینه‌ی اجتماعی بسیار گسترده است، نگاه تیز نویسنده به گوشه‌های مختلف زندگی نفوذ می‌کند، پوسیدگی نظام کهن اجتماعی را در پرتو انتقادی بی‌امان روشن می‌کند و نتیجتاً، تقارن

فرد و جامعه، انسان و نظام اجتماعی به‌صورت مجرد در نمی‌آید. تضاد محوری اثر، به‌شکل‌های مشخص تاریخی نمایانده می‌شود. این، هنررئالیستی را از بسیاری گرایش‌های غیررئالیستی سده‌ی بیستم (مثلاً اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، و مکتب پوچی) متمایز می‌کند و در تجسم درام‌های شخصی روابط انسانی که با قلمرو خصوصی زندگی ارتباط دارند به رئالیسم انتقادی امکان می‌دهد تا علت‌های بنیادی اجتماعی را نشان دهد و از ناانسانی بودنِ درونِ بورژوایی پرده بر دارد.

درامی که **همینگوی** در داستان «**وداع با اسلحه**»[837] مجسم کرده است در محیط طبیعی زیبایی آغاز می‌شود که با غرش توپ‌ها و کشتار بی‌معنی و وحشیانه آلوده شده است. ارتشی که عقب‌نشینی می‌کند با پشت سر گذاشتن ارابه‌هایش، پوشاندن جاده با اجساد قاطرها و سربازها، سلاح‌های دورریخته و مسلسل‌های خاموش شده، توهمی را که از عادلانه بودن جنگ داشت و ایمان به منطقی بودن هر آن‌چه را که تبلیغات ناسیونالیستی به سربازان تلقین می‌کرد از دست می‌دهد. بی‌معنایی آن‌چه به وقوع می‌پیوندد نیز از این‌جا روشن می‌شود که فاتحان – سربازان قیصر- در یک نقطه، جدا از بقیه‌ی سربازان در جنگی به پیروزی رسیده‌اند که به شکست انجامیده است و به‌دنبالش **انقلاب**، **پیمان ورسای** و سال‌ها گرسنگی در اثر تورم و تسلط فاشیست‌ها خواهند آمد. از جمله کسانی که تمام توهمات‌شان را از دست می‌دهند قهرمان داستان یعنی **هنری**، شخص عادی و یکی از بسیار کسانی است که جنگ وی را به کام خود فرو برده است. آن‌چه او می‌تواند در برابر سختی‌هایی که بر او تحمیل شده است انجام دهد، طلبیدن صلح و آرامش و لذت‌های ساده‌ی انسانی است. او طرز سیاسی اندیشیدن و تحلیل رابطه‌ی میان علت و معلول را نمی‌داند ولی به جنگ می‌گوید«بس است» و بدین‌ترتیب خودش را از زیر بار استدلال‌های توجیه‌کننده‌ی مشارکتش در این جنگ برادرکُشی خلاص می‌کند. همینگوی نیروی بزرگ عشق، صمیمیت، لذت و غنای زندگی را در برابر شقاوت رویدادهای تاریخی قرار می‌دهد، رویدادهایی که قهرمان داستانش می‌خواهد از دست‌شان به‌عرصه‌ی زندگی خصوصی پناه ببرد. اما این کوشش برای تبدیل شدن به **روبنسون کروزوئه‌**ی جدید و فرار از تضادهای حاد زندگی، به‌شکلی غم‌انگیز به پایان

---

[837]. A Farewell to Arms

می‌رسد. در نتیجه‌ی، مرگ کاترین از حوادث تقدیر نیست. پایان غم‌انگیز داستان، که سرشار از تغزل و عشق به انسان است، ناسازگاری آرزوها و خواست‌های انسان با شرایط عینی زندگی‌اش را نشان می‌دهد. بنابراین، داستان همینگوی به‌جای تمرکز ظاهری بر تجسم احساس‌ها و عواطف انسان، بار سنگینی از انتقاد اجتماعی داشت و خوانندگانش را به اندیشیدن درباره‌ی علل بدبختی‌های آدمی‌مجبور کرد و قهرمانش را به جستجوی پاسخی برای پرسش گریزناپذیری که زندگی در برابرش قرار داده بود و مشخص کردن نگرش خودش به نیروهای فعال در جامعه وا داشت. این نیاز به مطالعه‌ی واقعیت مشخص اجتماعی برای رئالیست‌های انتقادی روشن‌تر شد زیرا اوضاع تاریخی پس از **جنگ اول جهانی** و **انقلاب اکتبر** در روسیه که باعث تشدید هر چه بیش‌تر تضادهای میان فرد و جامعه شدند، سرنوشت فرد را به نتیجه‌ی برخورد نیروهای متضاد اجتماعی در جامعه‌ی بورژوایی منوط کرد.

نویسندگان رئالیست انتقادی، با پی بردن به ناپایداری جامعه، با مشاهده‌ی تغییراتی که در آن رخ می‌داد، و با دریافتن زوال همه‌جانبه‌ی اخلاقی و اجتماعی نظام سرمایه‌داری، تبدیل شکل‌های بورژوایی حفظ حاکمیت طبقاتی به‌شکل‌های تروریستی را دقیقاً مطالعه کردند. **هانس کاشتورپ** قهرمان داستان «**کوهستان سحرآمیز**» اثر **توماس مان**، نخستین اثر رئالیستی سده‌ی بیستم که پدیده‌ی فاشیسم، سرچشمه‌های ایده‌ئولوژیک و روش‌های تأثیرگذاری آن بر اذهان مردم را تحلیل کرد، علیه توجیه ایده‌ئولوژیک لزوم توسلِ طبقاتِ حاکم به‌شکل‌های جدید تسلط به‌پا خاست.

توماس مان بیماری وحشتناک جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی در زمان خودش را تشخیص داد. این بیماری، به اعتقاد او، بیماری عضوانی نظامی‌اجتماعی بود که وارد دوره‌ی خود شده بود و مان، نشانه‌های معنوی این بیماری را با روش‌های بسیار پالوده‌ی تحلیل ادبی بررسی کرد. استادی وی در رئالیسم، یعنی نقطه‌ی اوج رئالیسم انتقادی، خون تازه‌ای در سنت‌های رئالیستی دمید و زبانی ادبی پدیدآورد که توانست زندگی قابل تغییر و متغیر زمان ما، هرج و مرج و آشفتگی حاکم بر شعور انسان‌های مواجه با تضادهای آشتی‌ناپذیر تاریخ عصر جدید و عنصر زوالی را که نظام کهن، وارد زندگی و تکامل اجتماعی کرده بود، مجسم کند.

توماس مان در جمع‌بندی‌های هنرمندانه‌اش ضمن آن‌که احساس بسیار شدیدی نسبت به زندگی واقعی و آگاهی زنده‌ای از جوهر واقعی هستی داشت، منظره‌پردازی ادبی‌اش را تا مقیاس یک نماد گسترش می‌دهد و در همان‌زمان، مضمون واقعی مشخصی به فلان اندیشه‌ی مجرد یا مفهوم جامعه‌شناختی می‌بخشد و معنای گسترده‌تری به فلان پدیده‌ی مشخص و معین می‌دهد. زندگی در آسایشگاه **برگهوف** بر قله‌ی کوهستان، جایی که هانس کاشتورپ قهرمان داستان اجباراً در اثر عوامل خارجی بدان‌جا می‌افتد، نمادی از زندگی در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی است. هم‌چنان که خطوط نیرو از میدان الکتریک می‌گذرند، جریان‌های زندگی واقعی نیز از وجود ساکنان آسایشگاه برگهوف می‌گذرند و در عرصه‌ی روح و فضای فکری اطراف هانس منعکس می‌شوند. کشاکش طولانی بر سر روح او میان نمایندگان گرایش‌های مختلف اجتماعی و سیاسی در اندیشه‌ی جدید بورژوایی، میان لودوویکر ستمبرینی بشردوست و استاد دموکراسی بورژوایی، و **لئو نفتا** هوادار حکومت تک‌حزبی و یسوعی فلسفه‌باف که اصول ایده‌ئولوژی فاشیستی را تدوین می‌کند، میان مدافعان متعهدی که مصمم‌اند مربی هانس کاشتورپ بشوند، این کشاکش که نمادی از پیکار اندیشه ها بر سر«روح اروپا» است به نویسنده امکان می‌دهد تا شرایط واقعی و عینی نیروهایی را که مربیان خصوصی هانس از آن‌ها دفاع می‌کنند ترسیم کند.

لودوویکو ستمبرینی، سخنران فرهیخته و هوادار اندیشه‌های انسان‌گرایان اروپا در عصر رُنسانس که از صمیم قلب به پیش‌رفت بشر و قدرت آموزش و پرورش اعتقاد دارد و دشمن هرج و مرج و بی‌نظمی و مدافع عقل است، معتقد است که سرانجام عقل، مردم را به سرزمین موعود و پیروزی دموکراسی در جهان هدایت خواهد کرد، تهدیدی را که از استدلال‌های سنگ‌دلانه و خون‌خورانه‌ی **لئو نفتا** برای زندگی خود وی و «روح اروپا» احساس می‌شود به‌روشنی می‌بیند. اما خود ستمبرینی اختلاف اسفناکی میان گفتار و کردار، ایمان افراطی به قدرت گفتار، و این اعتقاد می‌بیند که می‌گوید تأثیر گفتار می‌تواند مانع پیش‌روی رودخانه‌ی کور ارتجاع و سرازیر شدنش به کشورهای اروپا و تهدید به نابودی نهادهای اجتماعی و سیاسی بسیار گرامی در نظر ستمبرینی شود.

بسیاری از نظرات ستمبرینی به نظرات خود توماس مان نزدیک است. اما حس نیرومند تاریخی و وفاداری‌اش به حقیقت، کوشش‌اش برای شناخت هر چه ژرف‌تر روندهای اجتماعی تعیین‌کننده‌ی مسیر زندگی – از مختصات رئالیسم به‌عنوان یک روش خلاق به او امکان داد تا محدودیت‌های تاریخی آرمان‌های اجتماعی و سیاسی ستمبرینی و نازایی و ناتوانی این آرمان‌ها به درگیر شدن با دشواری‌های واقعی مبتلا به تکامل اجتماعی انسان را نشان دهد.

مخالف و مربی او یعنی نفتای یسوعی، همچون خود ستمبرینی، محصول جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی و مدافع اصول دموکراسی زوال‌یابنده‌ی بورژوایی است. ایده‌ئولوژی نفتا زاییده‌ی ارتجاعی امپریالیستی است که نه‌فقط برای حمله به دموکراسی بورژوایی بلکه برای حمله به حقوق توده‌ها و فرد نیز تدارک می‌دید. او اخلاق عام انسان را تماماً و قاطعانه رد می‌کند و آن‌را تجلی و توجیهی برای ضعف انسان می‌داند و در برابر فساد اخلاقی یعنی چکیده‌ی حقیقی اخلاق حاکمان مستبد قرارش می‌دهد. اعتقادنامه‌ی ایده‌ئولوژیک وی مخلوطی از آیین نیچه و خردستیزی، دفاع از خشونت و پرستش رنج، خوارشماری عقل و توسل به غریزه است. هدف در نظر او فقط یکی است جلوگیری از انهدام روابط اجتماعی مبتنی بر استثمار انسان از انسان– و برای پشتیبانی این هدف، حاضر است به هر کاری دست بزند. لئو نفتا ضمن ستایش از دو بازجو به‌نام‌های **تورکمادا** و **کُنراد فون ماربورگ**، از کارهای **سازمان تفتیش عقاید** در سده‌های میانه نیز ستایش می‌کند و آدم‌سوزی‌ها و اعدام‌ها را معتبرترین دلیل برای رد نظرات همه‌ی مخالفان و کسانی می‌داند که جرأت دفاع از حقوق انسان، آزادی و مقام انسان را به خود می‌دهند. و در حالی‌که لئو نفتا پایش را از گلیم تئوری‌بافی، فرمول‌بندی و تدوین ایده‌ئولوژی فاشیستی بیرون نمی‌گذارد، پیروانش که نمی‌توانستند به فکر تئوری نباشند و حاضر بودند حقایق ساده‌ای را که «تئوریسین‌ها»ی نوع نفتا اعلام می‌کردند– و تعدادشان کم نبود– به‌راحتی بپذیرند، از گفتار به کردار روی آوردند و کتاب‌ها را در میدان‌های شهرهای آلمان سوزاندند و کارگران و روشن‌فکران را به گلوله بستند. آنان که سرودهای جنگجویانه‌ی خودشان را با آوای بلند می‌خواندند، مقدمات نبرد برای مسلط شدن بر جهان را فراهم می‌آوردند.

توماس مان با بصیرتی بی‌مانند، خطر بزرگی را که ایده‌ئولوژی امپریالیستی برای بشریت به ارمغان آورده بود، و هنر ضدانسانی منعکس‌کننده‌ی این ایده‌ئولوژی را مشاهده کرد. شخصیت سوم نفتا هشداری نسبت به وجود این خطر بود، و هانس کاشتورپ قهرمان داستان نیز که مواظب ستمبرینی وراج و افسون‌خوانی‌های عوام‌فریبانه‌ی نفتا است، حق انتخاب تاریخی را برای خودش قایل است.

اما یک نیروی دیگر هم وجود دارد که بر مغز و قلب هانس اثر می‌گذارد و آن نیروی خودانگیخته‌ی انقلاب است که خودش را در شخصیت **کلاودیا چاوچات**، بیمار روسی ساکن آسایشگاه برگهوف به او می‌نمایاند؛ در وجود این بیمار، عشق خروشان ضدبورژوایی و آنارشیستی به آزادی با نیروی بدوی عشق درهم آمیخته‌اند و ترکیب عجیبی پدید آورده‌اند که هانس را شیفته‌ی او کرده‌اند.

توماس مان جریان انقلاب روسیه را با توجه، همدردی و علاقه‌ی فراوان دنبال می‌کرد ولی همچنان که از داستان «**کوهستان سحرآمیز**» و مقاله‌ی ادبی—فلسفی «**گوته** و **تولستوی**» بر می‌آید نتوانست تمامی‌خصلت و نیروهای محرک این انقلاب را کاملاً دریابد و بشناسد. قهرمان داستان او پس از گذشتن از آزمایش عشق و نیاز به آزادی، تنها و به امید آینده می‌ماند و مستقلاً به جستجوی راه آینده می‌پردازد. این راه حل برای سرنوشت قهرمان داستان نه فقط نشان می‌دهد که نویسنده نمی‌تواند از حدود ایده‌ئولوژیک شعور دموکراتیک فراتر رود- که بسیاری از نویسندگان رئالیست انتقادی نیز چنین بودند- بلکه مشکلات عینی تکامل تاریخی در کشورهای بسیار پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری، و دشواری شناخت آن، را نیز منعکس می‌کند.

زوال و فروپاشی دموکراسی بورژوایی، همچون روز روشن بود. و این واقعیت بی‌چون‌وچرای تاریخی، در سال‌های بحران اقتصادی که بنای عظیم اقتصاد سرمایه‌داری را از پایه به لرزه در آورد، مخصوصاً چشم‌گیر شد. لیکن، نه بحران و نه فروپاشی دموکراسی بورژوایی، هیچ کدام به پیدایش حالات انقلابی نیانجامید. بورژوازی پس از سرکوبی جنبش‌های انقلابی در اروپای غربی، جنگ صلیبی علیه کمونیسم را اعلام کرد و به‌شکل‌های جدیدِ حفظِ حاکمیت طبقاتی متوسل شد. این طبقه، ارتجاع فاشیستی را به جان ملت‌های ساکن در کشورهایی که ضعیف‌ترین حلقه‌های

زنجیر نظام سرمایه‌داری به‌شمار می‌رفتند– ایتالیا و آلمان– انداخت و آگاه‌ترین و انقلابی‌ترین قشرهای ملت را جسماً نابود کرد، ملت را با تزریق شعارهای ناسیونالیستی و نژاد پرستانه تحمیق و کر کرد و بر شدت غرایز کور و پست در توده‌های مردم افزود.

درک روندهای ژرفِ گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم برای شعور دموکراتیک بسیار دشوار بود زیرا متوجه شد که فهمیدن معنای کلی و جامع این رویدادهای تاریخی و دیالکتیک تکامل تاریخی در ورای آن‌ها فوق‌العاده دشوار است. اما رئالیست‌های انتقادی که با نشانه‌های تردیدناپذیر بحران ارگانیک نظام سرمایه‌داری روبه‌رو شده بودند، آن‌چه را که در حال وقوع بود، درست تشخیص دادند.

توماس مان داستان «**کوهستان سحرآمیز**» را به‌تحلیل جنبه‌ی ایده‌ئولوژیک فاشیسم، و اساساً به بررسی و انتقاد از زرادخانه‌ی تئوریک آن اختصاص داده بود، در داستان‌های فوخت واگنر، و مخصوصاً در داستان **موفقیت** که درست پیش از به قدرت رسیدن هیتلر نوشته شد، جنبه‌ی علمی‌فاشیسم یا به‌بیان دیگر روش‌های فاشیسم در عمل کردن دلایل مجرد تئوریسین‌های حکومت بررسی می‌شود.

«**موفقیت**» تصویر بی‌نهایت گسترده‌ای از زندگی در آلمان پس از امضای پیمان روسای را که به‌سوی فاشیسم می‌پیچد، ترسیم کرده است. فوخت واگنر، به زوال نهادهای بورژوا– دموکراتیک، انتقال تدریجی قدرت سیاسی به محافل صنعتی و مالی که پشت سر سیاست‌مداران و مدیران حرفه‌ای ایستاده‌اند، به‌عنوان نشانه‌ی اصلی این روند مرگ‌بار اشاره می‌کند. او متوجه می‌شود که بورژوازی، این طبقه‌ی متشکل از قدرتمندان جهان، از مردمی که تازه از میان شعله‌های جنگ بیرون آمده‌اند و امیدوارند که نظام موجود جهان را تغییر دهند تا چه اندازه می‌ترسد؛ همین مردم، تلخ‌کامی‌های سال‌ها تورم را که سرمایه‌داران در جهت سرو سامان دادن به وضع خودشان از آن استفاده می‌کردند از یاد نبرده‌اند. او نشان می‌دهد که این ترس، رؤسای صنعتی و مالی را به پیشتیبانی از جنبش **ناسیونال سوسیالیستی** – که در این داستان جنبش «آلمانی‌های اصیل» نامیده می‌شود– و پیشوایش هیتلر که در این داستان با نام **روپرت کوتسنر** ظاهر می‌شود، وا می‌دارد. در کنار این عوام‌فریب مغرور که شخصیت‌اش به‌کمک طنز و مهمله‌نویسی نمایانده

می‌شود، نویسنده با رعایت واقعیات تاریخ، شخصیت **ژنرال وسمان** را قرار می‌دهد، که به‌سادگی می‌شود نمونه‌ی اصلی‌اش یعنی **ژنرال لودندورف** را در او دید، و بدین‌ترتیب از پیوند عضوانی میان ایده‌ئولوژی‌های دارودسته‌ی نظامی با فاشیسم پرده بر می‌دارد و نشان می‌دهد که یکی از سرچشمه‌های ارتجاع فاشیستی، ناسیونالیسمِ بورژواییِ آلمان است، که شقاوت تجاوزکارانه و محدودیت تاریخی‌اش در آثار هاینریش مان، لئونارد فرانک و دیگر رئالیست‌ها ی انتقادی نیز نشان داده شده است.

روپرت کوتسز تمام تفاله‌های جامعه– آدم‌کشان مزدور و متعصبان خون‌آشامی که در چنگال تورم گیر کرده‌اند– را که به‌صورت حیوان درآمده‌اند و از همه‌کس و همه‌چیز متنفرند و برای ارتکاب هر عمل زشتی آمادگی دارند، به گرد پرچم آرمان خودش جمع می‌کند. قشری از نسل جوان که زندگی در آرامش را را نیاموخته و حوصله‌اش از بیکاری و تورم به سر آمده است، ذهنش در اثر جنگ و ایده‌ئولوژی جنگی مسموم شده است و فقط برای یک حرفه یعنی سرباز بودن و فقط برای یک کار یعنی کشتن تربیت می‌شد، نیروی کار و خدماتش را به رؤسای فاشیست می‌فروشد.

فضای دروغ، جنون، بی‌رحمی و تلخکامی‌که توسط فاشیسم در همه جا ایجاد می‌شد مردم را تحمیق می‌کرد. تهییج‌گران فاشیست، راه‌های بی‌نهایت ساده‌ای برای حل تضادهای اجتماعی پیشنهاد می‌کردند و سادگی نسخه‌های اجتماعی آن‌ها بسیاری از انسان‌های مردد را به خود جلب می‌کرد. یکی دیگر از دلایل مؤثر واقع شدن دروغ‌هایی که فاشیسم اشاعه می‌داد و عوام‌فریبی متکی بر ارعاب و وحشت‌اش، این بود که دموکراسی بورژوایی، ورشکستگی و پوسیدگی‌اش را به همگان نشان داده بود.

در آلمان، این دموکراسی قادر به تغییر شکل و منطبق کردن خودش با شرایط جدید تاریخی نبود، در صورتی‌که در دیگر کشورهای پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری توانسته بود چنین کاری بکند، و فروپاشی‌اش در دوران حاکمیت **جمهوری وایمار** با دقت زایدالوصف و اعتباری بی‌امان در داستان «**موفقیت**» مجسم شد.

فوخت واگنر نشان داد که جمهوری دموکراتیک، فقط نمایی ظاهری است که در پس آن نیروهای سیاه به حال حمله ایستاده‌اند. و درحالی‌که پشتیبانان دموکراسی بورژوایی کلاسیک که با تصورات قانونی روزگار جوانی این

دموکراسی تربیت شده بودند و وقتی بی‌قانونی، قانون روز شد نتوانستند با آن سازگار شوند، مانند خزندگان پیش از تاریخ که در عصر یخ منقرض شدند؛ در حالی‌که افرادی چون دکتر گی‌یر دریافته بودند که شکل‌های کهنه‌ی دستگاه دولت راه زوال را می‌پویند و تا اندازه‌ای هم کوشیدند از شدت حملات ارتجاع سرمایه‌داری بکاهند، اکثریت سیاست‌مداران بورژوایی آماده‌ی سازش و به توافق رسیدن با فاشیسم بودند و راه به قدرت رسیدنش را هموار کردند. ویژگی‌های مشخص‌کننده‌ی یک دموکرات بورژوا را که در راه هم‌کاری با فاشیسم گام نهاده است، می‌توان در وجود **اوتوکلنک** باواریایی و وزیر بازنشسته‌ی دادگستری مشاهده کرد.

نویسنده شدیداً از جامعه انتقاد می‌کند، اما انتقادش مبنای ایده‌ئولوژیک بسیار پیچیده‌ای دارد، و تضادهای درونی مشخص‌کننده‌ی جهان‌نگری فوخت واگنر که نشان خود را در انتقاد او بر جای گذارده‌اند، وجه مشترک دیگر رئالیست‌های انتقادی نیز بودند، زیرا جهان‌نگری آنان بر سطح رشد شعور دموکراتیک تا آن زمان منطبق بود.

«**موفقیت**»، بازتابی از یک تردید ژرف در توانایی‌های خلاقانه‌ی مردم و بی‌اعتمادی به خرد تاریخی آنان است، و وجه مشترک بسیاری از رئالیست‌های انتقادی به‌شمار می‌رود. مبارزه‌ی انقلابی طبقه‌ی کارگر، تقریباً به‌طورکلی در خارج از میدانِ دیدِ نویسنده بود و طبقه‌ی دهقان به‌صورت یک توده‌ی بی‌شکل و متعصب یعنی خاک مساعد برای رشد فاشیسم مجسم شده است. فوخت واگنر، مانند بسیاری از دیگر رئالیست‌های انتقادی، قدرت و اندیشه‌های ساطع‌شده از انقلاب اکتبر را احساس می‌کرد. این واقعیت که انقلاب و اندیشه‌های ملازمش تأثیر بسیار ژرفی بر دنیای مبتنی بر مالکیت خصوصی داشت، تدریجاً برای او نیز روشن می‌شد. او مهندس **کاسپار پروکل** را که حامل و نماینده‌ی انقلابی‌ترین اندیشه‌های عصر ما است وارد داستان کرد. او در هیچ‌جایی برخورد منفی یا خصمانه نسبت به پروکل ندارد ولی کل ساختمان جهان‌نگری پروکل برای نویسنده بیگانه است.

فوخت واگنر قدرت و قابلیت زیست نظرات کاسپار پروکل کمونیست را قبول دارد اما باور ندارد که این نظرات، جایی در زندگی فکری و اجتماعی اروپای سرمایه‌داری داشته باشند. در ذهن او، نظرات مزبور فقط یکی از اجزاء متوازی‌الاضلاع نیروهای تاریخی یعنی یک از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی موزاییک زندگی معنوی جامعه‌ی جدید هستند. او

نظرات پروکل را نمی‌پذیرد زیرا معتقد است که اندیشه‌ی آزادیب‌خش که پروکل به‌دنبالش می‌رود، با انسان‌گرایی سازگار نیست. فوخت واگنر مضمون انسان‌دوستانه‌ی موجود در اندیشه‌های انقلابی را ندید و به انسان‌گرایی نوع بازتابی و لیبرالی–دموکراتیک روی آورد. فوخت واگنر ضمن پذیرفتن لزوم تغییر واقعیت به‌دلیل تهی بودنش از خرد، گمان می‌کرد گفتار یا واژه می‌تواند ابزار تغییر یعنی پرورش تدریجی روح بشردوستانه‌ای در انسان باشد که به‌گمان وی بازسازی جهان را بدون نابود کردن نظام روابط اجتماعی موجود یعنی بدون توسل به انقلاب امکان‌پذیر می‌سازد. روشی که فوخت واگنر برای غلبه بر تضادهای اجتماعی پیشنهاد می‌کند– و از این لحاظ نظرگاه مختص رئالیسم انتقادی را بیان می‌کرد– بازتابی از بحران‌گرایی مختص شعور جدید بورژوایی و دموکراتیک است. این تضاد، فوخت واگنر را بر آن داشت که علی‌رغم نظرات بسیار دقیقی که درباره‌ی زندگی واقعی داشت، تصویر ناقصی از واقعیت ارائه دهد و این تجسم ناقص تاریخ جدید و واقعیت متحرک و متغییر، این ناتوانی رئالیسم انتقادی به درک و ترکیب کردن تصویر جهان در هنر را بسیاری ار نویسندگان رئالیست انتقادی شدیداً احساس می‌کردند.

برخی از این نویسندگان، مثلاً **دوس پاسوس**[۸۳۸]، مسأله‌ی پیچیده تجسم دیالکتیک روابط میان تاریخ و انسان، میان قهرمان داستان و رودخانه‌ی زنده‌ی تاریخ را با توسل به مونتاژ، حل کردند. او گزارش‌های گوناگون روزنامه‌ها شامل انواع اطلاعات مربوط به حوادث جامعه را در بافت روایت گنجانید. او با این روش، که نام **چشم دوربین عکاسی** بدان داده بود، ظاهراً می‌خواست احساس گذشت زمان را به خواننده منتقل کند و رنگ مشخص‌کننده‌ی عصر ما و خود ویژگی آن‌را بازنمایی کند. لیکن جدا کردن مکانیکی رویدادهای واقعی تاریخ از سرنوشت‌های انسانی قهرمانان، تصویر واقعیت را ژرف‌تر نکرد و به یک تدبیر ادبی صرف تنزل یافت. اصل تجسم سرنوشت‌های متوازی و نامتقاطع شخصیت‌های گوناگون (که همگی در یک زمان جریان دارند)، که بر داستان سه‌بخشی او به‌نام «**ایالات متحد آمریکا**»[۸۳۹] شامل: «**مدار چهل و دو درجه**»[۸۴۰] (۱۹۳۰)، «**هزار و نهصد و نوزده**»[۸۴۱] (۱۹۳۲) و «**پول بزرگ**»[۸۴۲] (۱۹۳۶)

---

[۸۳۸]. Dos Passos

[۸۳۹]. U. S. A.

مسلط است، ناتوانی نویسنده در درک **بی‌کم‌وکاست** تمام پیوندهای میان علت‌ها و معلول‌های تاریخی و تعیین‌کننده‌ی تکامل جامعه و سرنوشت انسان‌ها را نشان داد. جداسازی انسان از رودخانه‌ی زمان یعنی از تاریخ، فقط نشانه‌ای از وجود بحران در تاریخ‌گرایی نبود زیرا این به‌خودی‌خود از علت‌هایی کلی‌تر منجمله از نبود حالت انقلابی در کشورهای پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری و اندیشه‌های مبهم رئالیست‌های انتقادی درباره‌ی مسیر آتی پیش‌رفت اجتماعی سرچشمه می‌گرفت. مثلاً تاریخ در نظر فوخت واگنر، موازنه‌ی تراژیک نیروهای خرد و ناخرد بود. ارنست همینگوی به نظریه‌ای رواقی درباره‌ی زندگی رسید.

تجربه‌ی عظیم جنگ جهانی، بسیاری از ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی جامعه‌ی بورژوایی را در نظر او پایین آورد و پرده از دروغ بودن آرمان‌هایش برداشت ولی همین تجربه شدیداً بر آگاهی او از زندگی افزود و توانایی‌اش را برای حظ کردن از لذتِ زنده‌بودن بالا برد. جهش تند قزل‌آلایی که قلاب ماهی‌گیری به دهانش گیر کرده است، صدای حرکت جویباری در اعماق جنگل، بوی سوزن‌برگ‌های خشکیده‌ی کاج و سوختن اردج، هیجان ناگهانی، تأیید شجاعت و مقام انسان در موقعیت‌های دشوار و گاه بسیار خطرناک – مسابقه‌ی مشت‌زنی یا گاوبازی- ، چیزی است که همینگوی در برابر پستی ، شقاوت و بی‌معنایی زندگی در دنیایی قرار می‌دهد که موجب جنگ‌های وحشت‌ناک شد، انسان را غارت کرد و از سعادت محروم ساخت و هرگونه حظ بردن از لذتِ زنده بودن را از او گرفت و روحش را سنگ‌گونه کرد. همین‌گونه شکافی را که میان انسان‌ها و محیط زندگی و فعالیت‌اش، میان نیازهای فرد و نظام اجتماعی وجود دارد و انسان را به رنجی بی‌معنی محکوم می‌کند، شناخت و دقیقاً منعکس کرد. همینگوی ضمن ارزش دادن به شجاعت، شکیبایی، قدرت دفاع از مقام خود و حفظ احساس برادری و همبستگی در شرایط دشوار و روح‌شکن، امیدش را به شکیبایی شخصی انسان بسته بود و تلاش انسان برای ایستادگی در برابر پیش‌آمدها، هجوم زندگی و بی‌عدالتی را یک ضرورت و وظیفه‌ای اخلاقی می‌دانست. زندگی هر قدر خشن و ظالمانه، بی‌رحم و

---

۸۴۰. The ۴۲nd Parallel

۸۴۱. Nineteen Nineteen

۸۴۲. The Big Money

غیرانسانی باشد، آدمی‌نباید تسلیم شود بلکه باید تمام مصائبش را با وقاری صبورانه و محکم تحمل کند و شجاعانه تا به آخر ایستادگی کند بی‌آنکه بهراسد یا تن به سازش دهد، با هر آنچه در صدد غلبه بر او و درهم کوبیدنش برآید بجنگد و در برابرش پایداری کند.

آیین رواقی، نه فقط در داستان‌های کوتاه (مانند **شکست‌ناپذیر**[۸۴۳]، **پنجاه هزار**[۸۴۴]، **زندگی خوش و کوتاه فرانسیس مکومبر**[۸۴۵]، **برف‌های کیلیمانجارو**[۸۴۶] و غیره)، بلکه در داستان‌های بلند «**داشتن و نداشتن**»[۸۴۷] و «**برای که زنگ‌ها به صدا در می‌آیند؟**»، تا داستان «پیرمرد و دریا»[۸۴۸] به مایه‌ی اصلی نوشته‌های همینگوی تبدیل شد ولی با وجود این رنگ خود را به کل روایت زده است. موضوع پرهیزکارانه‌ی شخصی و اجتماعی همینگوی باعث شد که وی توجه‌اش را بر مطالعه‌ی رفتار انسان معطوف دارد و علاقه‌اش به پاره‌ای از موقعیت‌های روانی فرد را به تصمیم‌گیری برای اقدام متناسب با نیازهای وظیفه‌ی پرهیزکارانه‌ی اخلاقی‌اش وا می‌دارند فزونی گیرد. همین، گرایش نویسنده به مطالعه‌ی واکنش‌های انسان در قبال خطر و رویارویی با مرگ، و جستجوی موضوعاتی در عرصه‌ی نسبتاً بیگانه و سخت متفاوت با زندگی روزانه، عادی و کسل‌کننده‌ی بیش‌تر مردم را تبیین می‌کند و واقعیتی است که دامنه‌ی اجتماعی آثارش را محدود کرد زیرا زندگی یک مشت‌زن، گاوباز، خانه‌به‌دوش، شکارچی حرفه‌ای، جهان‌گرد ثروتمندی که به سیاحت در افریقای شرقی و مرکزی رفته است یا به‌دنبال هیجان‌های زندگی می‌رود، فقط بخش کوچکی از فعالیت‌های اجتماعی در دنیای مبتنی بر مالکیت خصوصی است و تضادهایی که در این عرصه‌ی باریک رشد می‌کنند ماهیتی ویژه و محدود دارند.

---

[۸۴۳].The Undefeated

[۸۴۴].Fifty Thousand

[۸۴۵].The short Happy Life of Francis Macomber

[۸۴۶].The Snows of Kilimanjaro

[۸۴۷].To Have and To Have Not

[۸۴۸].The Old Man and the Sea

آیین رواقی در جهان‌نگری همینگوی، هم‌چنین، ویژگی‌های سبک‌وارانه‌ی شیوه‌ی روایت‌پردازی او را نیز تعیین می‌کند. سکوت درونی، مدارا، تمرکزِ توجه بر خود، بی‌میلی به ابزار احساسات – از ویژگی‌های مشخص‌کننده‌ی قهرمانان همینگوی، که دندان‌هایشان را بر هم می‌فشارند و دست تنها در برابر زندگی و حوادث ایستادگی می‌کنند– نیز شیوه‌ی خاصی برای ارتباط برقرار کردن با یک‌دیگر پدید آورده‌اند. شخصیت‌ها، افکار و احساسات‌شان را آشکارا بیان نمی‌کنند. فقط بازتاب‌های از منبع اصلی به‌سطح می‌رسند و نشانه‌ها یا رمزها، زندگی پنهانِ احساس‌ها و عواطف آنان را، در پس خود می‌پوشانند. بدین‌ترتیب، استفاده از اشارات ضمنی، به‌ویژگی مسلط هنر داستان‌گویی همینگوی تبدیل شد و معنای موضوعات ظاهراً ساده‌ی آثار او را غنی‌تر کرد.

لیکن آیین رواقی، بی‌هیچ‌تردیدی، دامنه‌ی فعالیت اجتماعی قهرمانان همینگوی را محدود کرد. قهرمانان آثار او ضمن دفاع از مقام‌شان و ایستادگی شجاعانه در برابر ضربات زندگی یا مردن با پیروزی معنوی، مسایل شخصی خود را حل می‌کردند و به‌ندرت درباره‌ی مسایل کلی‌تر زندگی اجتماعی، که سرنوشت خودشان نیز در تحلیل نهایی بدان وابسته بود، می‌اندیشیدند یا هرگز نمی‌اندیشیدند. آن‌ها در درون نظام اجتماعی معینی عمل می‌کردند و در برابر فشارهای آن می‌ایستادند ولی کوششی برای تغییر دادن آن به خرج نمی‌دادند و درباره‌ی از میان برداشتن نیروهای متخاصم با انسان نمی‌اندیشیدند. مدت‌ها بود که فقر تفکر تاریخی همینگوی و این‌که نمی‌توانست هدفی تاریخی را در برابر خود ببیند که قادر است به انسان الهام ببخشد و تمام نیروهای روح و عقلش را بسیج کند و معنایی به زندگی‌اش بدهد که نه فقط برای خودش مهم باشد بلکه برای عموم مردم نیز اهمیت داشته باشد، او را از تکامل خلاقانه باز داشت. بحران تاریخ‌گرایی در شعور نویسندگان رئالیست انتقادی را فقط روی آوردن مستقیم به نیروهای حیاتی و فعال تاریخی و غلبه بر توهمات ناشی از آیین رواقی که در تحلیل نهایی دلیل بر شناخت محدود اجتماعی و ناتوانی آنان به ردیابی نیروهای مثبت قادر به دگرگون کردن جامعه و باز کردن راه خلاقیت تاریخی است می‌تواند بر طرف سازد.

ایمان همینگوی به انسان، عشقش به او و ماهیت دموکراتیک نظراتش درباره‌ی جامعه، سرانجام به وی امکان داد تا به نگرش تاریخی‌تری درباره‌ی جهان دست یابد، و بُرد اجتماعی رئالیسم‌اش گسترده شود. با تکیه بر همین ویژگی‌ها بود که همنگوی توانست تضادهای اصلی اجتماعی را در تجسم زمان بگنجاند و بر این اعتقاد ناشی از آیین رواقی که می‌گوید انسان به‌تنهایی می‌تواند با شرارت‌های اجتماعی به پیکار برخیزد، غلبه کند.

این توهم فقط در اثر تجزیه‌ی اجتماعی انسان، بیگانه شدن منافع انسان و تمرکز توجه انسان بر منافع خصوصی‌اش که وی را از دیگر اعضای جامعه جدا می‌کند تقویت نشد. این‌گونه توهمات، در اثر ضعف جنبش طبقه‌ی کارگر در کشورهای پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری، و عدم اتحاد طبقه‌ی کارگر نیز مانع اقدام هماهنگ این طبقه در برابر نظام سرمایه‌داری می‌شد و بزرگ‌ترین مانع شکل‌گیری شعور انقلابی و دسته‌جمعی در صفوف طبقه‌ی کارگر بود، تقویت می‌شدند. عدم اتحاد به تقویت گرایش‌های سوسیال–رفورمیستی در جنبش طبقه‌ی کارگر و به حرکت در آمدن فعالیت سازش‌کارانه‌ی احزاب سوسیال دموکرات اپورتونیست دست‌راستی منجر شد و طبقه‌ی کارگر را از مبارزه‌ی سیاسی منحرف کرد و تمرکز توجه آن بر دفاع از منافع اقتصادی صرف را تشویق کرد. بدین‌ترتیب، رئالیست‌های انتقادی، با آن‌که وضع توده‌های مردم را مجسم می‌کردند و معتبرترین تصویر را از پی‌آمدهای استثمار سرمایه‌داری، ضدیت‌اش با انسان و شقاوتش را ترسیم کردند، شعور رشدنایافته‌ی اجتماعی توده‌ها و ناتوانایی‌شان به گزینش درست تاریخی را نیز منعکس کردند.

همین مسأله‌ی اجتناب‌ناپذیر – اما تا چه درجه – در پیش روی قهرمانان **هانس فالادا**[۸۴۹] نویسنده‌ی داستان تراژیک زندگی یک «کارگر یقه‌سفید» که در دوره‌ی حادترین آشوب‌های اقتصادی و سیاسی نظام سرمایه‌داری می‌گذرد، مزارعه‌کاران و مستأجرانی رانده از زمین قرار دارد که سرنوشت‌های غم‌انگیزشان را **ارسکین کالدول** در داستان‌های بلند و کوتاه و سرشار از اندوه و دلسوزش برای فقرا مجسم کرده است و بیکاران گرسنگی‌زده در داستان «**خوش‌های**

---

[۸۴۹] .Fallada

خشم»- یکی از بزرگ‌ترین آثار اجتماعی در ادبیات آمریکا- اثر جان استاین‌بک نیز با آن مواجه‌اند. خود نویسندگان رئالیست انتقادی نیز که همیشه و از هرجهت فراتر از شعور قهرمانان آثارشان نمی‌رفتند، با همین مسأله مواجه بودند.

پینبرگ، مستخدم بی‌ادعا و افتاده‌ای که می‌کوشد هم‌چون انسانی معمولی زندگی کند یعنی شرافت‌مندانه برای رئیسش کار کند تا مخارج خانواده‌اش را تأمین کند، با مکانیسم بی‌روح و ناسازگار نظامی‌اجتماعی برخورد می‌کند که در برابر آرزوها، امیدها و نقشه‌های او بی‌تفاوت است. او به آرامی ولی با اطمینان به اعماق جامعه فرو می‌غلتد و مجبور به حاشیه‌نشینی در خانه‌هایی می‌شود که برای افراد بی‌خانه و بی‌کار ساخته‌اند. او در نظر کارفرمایان وسیله‌ای برای کسب سود و در نظر اتحادیه‌های کارگری یک مراجعه‌کننده‌ی درد سرآفرین بود که با دادخواست‌های کمک‌خواهانه‌اش، کارمندان آن‌ها و اداره‌ی کاریابی را خشمگین و عصبانی می‌کرد.

فالادا نشان داد که شیوه‌ی زندگی در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی، کار یک‌نواخت روزانه برای تأمین زندگی ، انسان را بی‌رحمانه غارت می‌کند و نه فقط او را از لذت‌های ساده‌ی زندگی و فرصت رشد محروم می‌کند بلکه نمی‌گذارد تصور روشن‌تری از وضع خودش به دست آورد و به‌علت‌هایی که او را به این وضع مصیبت‌بار گرفتار کرده‌اند پی ببرد. **پینبرگ** قهرمان داستان «**انسان کوچک حالا چی؟**»[۸۵۰] اثر فالادا، گرفتار یأس و بی‌تفاوتی اخلاقی کامل می‌شود ولی این آخرین مرحله‌ی تکامل او است- پس از آن، نفرت و بیزاری از همه‌چیز و همه‌کس، و جهان می‌آید. در زندگی واقعی، پینبرگ‌ها می‌کوشیدند با روی آوردن به فاشیسم یعنی با دست زدن به یک گزینش نادرست تاریخی، راه حلی برای اوضاع بغرنج اجتماعی خود پیدا کنند. نویسنده دریافت که قهرمان داستانش قادر بود در این راه خطرناک و ویران‌گر گام بگذارد. او امیدوار بود که خصوصیات محبت‌آمیز و انسانیِ طبیعت پینبرگ جلوی ارتکاب اشتباهی مرگ‌بار توسط وی را خواهد گرفت و نخواهد گذاشت که وی کورکورانه تسلیم عوام‌فریبی فاشیسم ، و وعده‌های آن بشود، زیرا هم‌چنان که تاریخ نشان داد این وعدها به قیمت جان هزاران‌هزار نفر تمام شد. خطای نویسنده از بحران تاریخ‌گرایی که موجب محدودیت تفکر وی می‌شد، سرچشمه گرفته بود؛ تصمیم مرگ‌بار پینبرگ‌ها

---

[۸۵۰] .Kleiner Mann Was nun$

تا اندازه‌ی زیادی نتیجه‌ی شعور اجتماعی محدودشان بود و نشان داد که راه‌یابی حقیقت تاریخی به اذهان مردم تا چه اندازه دشوار است و مردم بهای تسلیم متواضعانه‌شان در برابر نیروهای ارتجاعی تاریخ را با چه عذاب عظیمی می‌پردازند.

در حالی‌که داستان‌های فالادا مردمی را نشان می‌دهند که در اثر فشار تضادهای اجتماعی خرده شده‌اند و قدرت ایستادگی در برابر نظام سرمایه‌داری را از دست می‌دهند، استاین‌بک در داستانش مردمی‌را مجسم می‌کند که به ایستادگی و دفاع از حقوق ساده‌ی انسانی‌شان در برابر نظام اجتماعیِ بی‌اعتنا به سرنوشت‌های خصوصی آنان ادامه می‌دهند. اینان در بهترین حالت، به‌عنوان نیروی کار ذخیره و منبع نیروی کار ارزان، برای جامعه ضروری‌اند.

خانواده‌ی **جاد** که همراه انبوهی از بیکاران رانده از خانه و کاشانه، هم‌چون خودشان، سوار بر کامیونی زهوار در رفته، راه سفر در پیش گرفته است، انسان‌هایی که سال‌خوردگان‌شان را در امتداد راه و در زیر آفتاب سوزان و باران سیل‌آسا می‌پوشانند و در جستجوی سرزمین موعودی به حرکت ادامه می‌دهند که در آن پناهگاه و کاری خواهند یافت و فرزندان‌شان که در اثر زندگی خانه‌به‌دوشی و عدم توجه کافی سر به جنون برداشته‌اند قادر خواهند بود به مدرسه بروند و خانواده قادرخواهد بود مسائلش را حل کند و مردان کاری گیر بیاورند.

اما همین امیدهای واهی، افراد دیگر را نیز جذب می‌کنند و جادها هزاران‌هزار خانواده‌ای را می‌بینند که خانه و کاشانه‌شان را ترک می‌گویند و به راه می‌افتند، اما نمی‌دانند به کجا می‌روند، فقط می‌دانند که به‌دنبال پناهگاه و کار می‌گردند. و پس از رسیدن به سرزمین موعودشان **کالیفرنیا** با آن تاکستان‌های پرطراوت و درختان هلویش، آشکارترین و مسلم‌ترین شکل‌های بی‌عدالتی را می‌بینند: مزارع محصور با سیم خاردار، زمین‌دارانی که سوار بر ماشین‌های زره‌پوش با گروهی از نگهبانان خصوصی در مزارع به گردش می‌روند، کلانتران جانورخوی و معاونان مسلح‌شان، مالکان کوسه‌صفتی که در برابر کار، اعصاب‌ها و اعتصاب‌شکنی‌های آنان، پول اندکی به ایشان می‌پردازند.

استاین‌بک، با توجه به ضروریات زندگی، نشان داد که خانواده‌ی جاد– که یک زمانی نیرومند بود و با کار و سنت‌های مشترک درهم بافته شده بود– چگونه متلاشی می‌شود، زیرا نمی‌تواند در برابر یورش ویران‌گر نیروهای

اجتماعی ایستادگی کند. آن‌ها شجاعانه در برابر این بی‌عدالتی می‌ایستند، شالوده‌ی اخلاقی طبیعت‌شان را حفظ می‌کنند، و با احساس تزلزل‌ناپذیر زحمت‌کشان، خوب را از بد، درستی را از نادرستی و عدالت را از بی‌عدالتی باز می‌شناسند. بداقبالی و مصیبت، احساس برادری و هم‌بستگی و دل‌سوزی برای رنج‌ها و دردهای دیگران و توانایی کمک به دیگران را در آن‌ها از میان نبرده است. استاین‌بک شخصیت‌های بزرگ، تعمیم‌یافته و تا اندازه‌ای نمادگونه را مجسم می‌سازد و خصوصیات زحمت‌کشان را در آن‌ها به‌صورت تیپ‌بندی‌شده می‌نمایاند و مسایل را از دیدگاه آنان ارزیابی می‌کند.

این، قوت و ضعف رئالیسم او را در بردارد، ضعفی که در آثار دیگر رئالیست‌های انتقادی نیز دیده می‌شود. شرایط زندگی خانواده‌ی جاد، آنان‌را به تفکر درباره‌ی علل بدختی خودشان و علل بی‌عدالتی اجتماعی وا می‌دارد. آن‌ها برای مبارزه با آن آمادگی دارند. پدر، رئیس خانواده‌ی جاد، سرانجام به این نتیجه می‌رسد که همه‌چیز باید تغییر کند زیرا ادامه‌ی زندگی به‌شکلی که وجود دارد غیرممکن است. اما بی‌عدالتی اجتماعی در نظر **جادها** چیزی مجرد و نیرویی بی‌چهره – مانند بانک، تراست، یا شرکت سهامی با مسئولیت محدود– است. آن‌ها نمی‌دانند که چگونه با این تجریدها مبارزه کنند؛ و نمی‌توانند از تصویر کلی و همبسته‌ی علت‌ها و معلول‌های اجتماعی سر در آوردند زیرا برای مبارزه با نواقص فردی جامعه آمادگی دارند ولی به‌فکر مبارزه با کل ساخت جامعه نیستند. موضع نویسنده نیز چنین است.

مالکان و سرمایه‌داران می‌کوشند جادها و افرادی چون آنان را با داستان‌های آسمان و ریسمان درباره‌ی زد و بندها و توطئه‌های «سرخ‌ها» بترسانند و ذهن‌شان را آشفته سازند ولی جادها از این جور داستان‌ها نمی‌هراسند: بلکه فقط اجازه ندارند که بدانند این «سرخ‌ها» واقعاً چه می‌خواهند. اما آن‌ها ضرورت اتحاد با دیگران را برای دفاع از حقوق خویش احساس می‌کنند. احساس مشترک با دشواری می‌تواند به قلب‌های آنان راه یابد، و سرانجام راه می‌یابد، و این احساس و شجاعتِ اخلاقیِ عالی این مردم زحمت‌کش ثابت می‌کند که سرایه‌داری نتوانسته است توده‌های مردم را تماماً فاسد و احمق کند و خوشه‌های خشم در میان آنان، علیه دنیای مبتنی بر مالکیت خصوصی و بی‌عدالتی اجتماعی ناشی از آن، روزبه‌روز رسیده‌تر می‌شوند.

نویسندگان رئالیست انتقادی ضمن بازتاباندن مشکلات موجود در راه رساندن توده‌های مردم به سطح بالاتری از شعور اجتماعی، در همان حال می‌دانستند که در میان مردم، نیروهای قادر به ایستادگی در برابر ارتجاع امپریالیستی در حال رشد بودند، نیروهایی که مسأله‌ی ماهیت اقدام اجتماعی را از مبارزه با بی‌عدالتی حاکم بر دنیای بورژوایی جدا نمی‌دانستند.

مطالعه‌ی این روند، تأثیر مهمی بر روش رئالیسم انتقادی داشت و به‌آن کمک کرد تا بر بحران تاریخ‌گرایی غلبه کند و به نویسندگان رئالیست انتقادی امکان داد تا ماهیت تضادهای از هم پاشنده‌ی اجتماع را بهتر و کامل‌تر درک کنند. مطالعه‌ی این روند، رئالیست‌های انتقادی را به ارزیابی مجدد بسیاری از ارزش‌های غالباً بنیادی جامعه‌ی بورژوایی تشویق کرد، به بررسی دوباره‌ی مسأله‌ی وظیفه‌ی اجتماعی فرد و تلقی‌اش از مبارزه‌ی اجتماعی واداشت و مقیاس و اهمیت تضادهای تشکیل‌دهنده‌ی شالوده‌ی آثار این نویسندگان را گسترده‌تر کرد.

سالکا والکا دختر زنی بی‌سواد- در یکی از داستان‌های **هالدور لاکسنس**[۸۵۱] که به‌کلی در اثر فقر از پای درآمده است، راهش را پیکارکنان از درماندگی، زندگی یک‌نواخت ولایتی، جهل و رویارویی روزانه با شقاوت‌های آدمی به‌سوی استقلال می‌گشاید و خودش را محکم در جهانی که مجبور از زندگی در آن است و کاملاً بر شرارت‌هایش وقوف دارد مستقر می‌کند، و قادر است در برابر یورش شرارت‌های گوناگون بایستد زیرا حس عدالت‌جویی و احترام‌اش به مقام انسان بسیار قوی است. او از دختری جوان و بی‌سواد که از استخدام روزانه‌اش در کارگاه ماهی‌پاک‌کنی ثروتمند محل در برابر دریافت مبلغی اندک خوشحال شده بود، به منشی اتحادیه‌ی ماهی‌گیران تبدیل می‌شود و شجاعانه به‌دفاع از منافع خودش و رفقایش برمی‌خیزد و برای ایستادگی در برابر هر کس که آزادی او و حقوق فردی‌اش را تهدید کند آماده می‌شود. هالدور لاکسنس، شخصیت بزرگ و قهرمانانه‌ی شخص ساده‌ای را آفریده است که با هدف‌های تاریخی زحمت‌کشان آشنا شده است و وضع حقیقی توده‌های استثمارشده در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی را درک می‌کند. این روایت، که سرشار از پرده‌رنگ‌های گوناگون و ترکیبی از تغزل و طنز است و

---

[۸۵۱] Halldor Laxness.

ریشه در حماسه‌های مردمی‌دارد، به‌اضافه‌ی تحلیل هشیارانه‌ی اجتماعی و مطالعه‌ی ژرف نویسنده درباره‌ی محیطِ اجتماعیِ شکل‌دهنده‌ی فرد، به وی امکان داد تا روندهای عام جاری در شعور مردم را جمع‌بندی کند و روح خوش‌بینی تاریخی و ایمان به قدرت اخلاقی مردم را در تصویر تیره‌ای که از زندگی دیده و با تمام اعتبارش ترسیم کرده است بدمد.

عقاید سوسیالیستی، هرچند با شکلی فقیرگونه و ساده‌شده، به دهکده‌ی دورافتاده‌ای در ایسلند که محل زندگی و مبارزه‌ی سالکا والکا است می‌رسند. معلوم می‌شود که **آرنالدور بیورنسون**– خیال‌باف آکادمیک– شیفته‌ی عقاید مجرد است نه مردمی‌که این عقاید بایستی الهام‌بخش و راه‌نمای آنان شود. به‌همین‌علت، وقتی با زندگی به پیکار بر می‌خیزد شکست می‌خورد و موعظه‌اش ثمری نمی‌دهد. سالکا والکا در درون خویش، درستی این اندیشه‌ها را در می‌یابد ولی نمی‌داند چگونه آن‌ها را در زندگی واقعی به‌کار گیرد زیرا در این‌جا ست که سوداگران نیرنگ‌باز و سیاست‌پیشگان حیله‌گر، ماهی‌گیران بی‌سواد را می‌فریبند، اذهان خفته‌ی آنان را با کلمات مطنطن درباره‌ی هم‌کاری طبقاتی مسموم می‌کنند، آنان‌را از لحاظ اقتصادی برده‌ی خودشان می‌کنند و جلوی اتحاد آنان‌را برای دفاع خودشان می‌گیرند. لیکن، حس طبقاتی سالم سالکا والکا، نفرت از قدرت ثروتمندان را در وی برمی‌انگیزد و او پس از آغاز رشد معنوی‌اش، در نیمه‌ی راه متوقف نمی‌شود.

او از همان مصالح و اجزاء سازنده‌ی جنبش مقاومت که در کشورهای اشغالی اروپای غربی با نازی‌ها می‌جنگیدند، ساخته شده است.

رویدادهایی که موجب اوج‌گیری جنبش ضدفاشیستی شدند، مانند جنگ داخلی اسپانیا و نزدیک شدن خطر جنگی جدید، فضای معنوی اروپای پیش از جنگ را دگرگون کردند و در ادبیات رئالیست انتقادی منعکس شدند. مسئله‌ی ضرورت اقدام اجتماعی در جهت گزینش درست تاریخی، به مسأله‌ی اصلی رئالیسم انتقادی در این سال‌های سرنوشت‌ساز تبدیل شد و تمامی‌دیگر مسایل را که در میدان دید رئالیست‌های انتقادی قرار می‌گرفتند تحت‌الشعاع قرار داد. جهان‌نگری تأملی مشترک میان بسیاری از رئالیست‌های انتقادی، بدبینی اجتماعی آنان و تصورشان از مردم

به‌عنوان توده‌ای لش ، در اثر منطق مبارزه‌ی ضدفاشیستی در هم شکست. جنبش ضدفاشیستی ترکیبی بسیار ناهمگن داشت و ضمن واداشتن رئالیست‌های انتقادی به تفکر تاریخی‌تر، توهمات مربوط به قدرت دموکراسی بورژوایی برای حل تضاد اجتماعی عصر را نیز از نو زنده کرد. اما شدت‌یابی این تضادها، واقعیت و نزدیک‌تر شدن تهدید فاشیستی، سر مشق تجربه‌ی اجتماعی اتحاد شوروی که جرقه‌ای از امید در اذهان و قلب‌های مردم زد، و رویدادهای سهمگین تاریخ، شعور رئالیست‌های انتقادی را تغییر داد و آنان‌را به‌کوشش در جهت یافتن راه‌حل‌های تازه برای مسایل اجتماعی وا داشت. این روند فعال شدن اجتماعی ادبیات رئالیست انتقادی، بر تمام نمایندگانش تأثیر گذاشت.

تا مدت‌های طولانی، رومن رولان از ارزش‌های معنوی آفریده‌ی فرهنگ دموکراتیک در برابر نفوذ ویران‌گر جامعه‌ی سرمایه‌داری دفاع می‌کرد. او سال‌های سال از انسان و مقام انسانی در برابر نفوذ تباهی‌آور ایده‌ئولوژی بورژوایی دفاع کرد و نادرستی افسانه‌هایی را که بورژوازی برای دفاع از منافعش جعل کرده بود فاش ساخت. او اندیشه‌ی ناسیونالیسم را شدیداً انتقاد کرد، توهمات روشن‌فکران درباره‌ی به‌اصطلاح آزادی اندیشه و عمل در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی و استقلال هنر از زندگی و مبارزه‌ی اجتماعی را به ریشخند گرفت و افشا کرد. او فساد سیاست‌مدارانی را که با شعارهای پوسیده و نازای دموکراسی بورژوایی شعبده‌بازی می‌کردند و او علناً محکوم‌شان می‌کرد، دید و نشان داد. او زندگی معنوی و سیاسی جامعه‌ی خودش را بازاری می‌نامید که در آن مردم، آرمان‌ها، شرافت و وجدان، خریدوفروش می‌شدند، هنرش دروغین بود و وجدان هنرمند فروخته می‌شد.

رولان، تجربه‌ی اجتماعی سرزمین شوراها را حریصانه مطالعه و از آن در برابر حملات دشمنان سوسیالیسم– پدران معنوی ضدکمونیست‌های امروز– دفاع کرد. او خستگی‌ناپذیرانه در جستجوی حقیقت تاریخی بود، توهمات خودش را شجاعانه دور ریخت و بر اشتباهاتش غلبه کرد، زیرا راهی که برای رسیدن به حقیقت بر گزیده بود راهی دشوار و پرخار بود و او پنهان نمی‌کرد که گسستن از گذشته چقدر دشوار و پیدا کردن «فرمولی برای گذار» از یک نوع تفکر اجتماعی به نوعی دیگر چقدر بغرنج است. آثار او، از جمله داستان بزرگ **ژان کریستوف** که در دفاع از انسان و انسانیت نوشته شده‌اند، مدت‌های مدید، با تجریدی بودن آرمان اجتماعی و شیفتگی‌شان به دنیای درونی انسان

مشخص می‌شدند؛ زیرا به گمان رولان تغییراتی در همین دنیای درونی به وقوع می‌پیوندد که سرانجام می‌تواند دنیا را با انسانی‌تر کردنش تغییر دهد. همین طرز فکر موجب علاقه‌ی شدید او به گاندیسم و اصل مبارزه‌ی منفی یا «عدم هم‌کاری آرام» شد. به‌درستی می‌توان انتظار داشت که این گرایش‌ها و اندیشه‌ها لحن کلی دومین اثر بزرگ او یعنی «**جان شیفته**»[۸۵۲] را تشکیل دهد که در سال‌های ۱۹۲۰–۲۹ یعنی زمانی آغاز شد که فاتحان دست‌اندرکار برداشت محصول فراوان پیروزی خریداری‌شده با خون میلیون‌ها انسانی بودند که در آوردگاه‌های جنگ دوم جهانی به خاک افتادند.

شخصیت **آنت ریوی‌یر** در وهله‌ی نخست ممکن است دنباله‌ی شخصیت ژان کریستوف، یعنی شخصی به نظر آید که اندیشه‌ی برادری میان ملت‌ها و انسانیت را گرامی می‌دارد و به‌دفاع از آن بر می‌خیزد و زنی است که در برابر جامعه می‌شود. اما رومن رولان پس از آن‌که قهرمان زن داستانش را در میان جنگل‌های اروپای پس از جنگ هم‌راهی می‌کند، هم‌راه او رشد می‌کند و بالغ می‌شود در حالی‌که با دلی باز به ندای بلند تاریخ گوش می‌دهد، و با چشمانی باز به نور حقیقتی می‌نگرد که بینش هنری او را نه کندتر بلکه تیزتر کرده است؛ پس از آن‌که پوسیدگی جامعه‌ی بورژوایی، زوال ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و ایده‌ئولوژیک آن و تباه شدن جوانان در بقایای سنگی تمدن شهری را دید و مجسم کرد؛ پس از پیش‌بینی و توصیف زدوبندهای پنهانی سیاست‌مدارانی که مقدمات جنگ جدیدی را تدارک می‌دیدند و به منافع ملی ملت‌های خودشان خیانت می‌کردند و سگ‌های وحشی فاشیست را به روی توده‌هایی می‌گشودند که به‌دفاع از حقوق خویش برخاسته بودند، همانند قهرمان زن داستانش به این نتیجه رسید که حقیقت از دنیای تازه‌ای دفاع می‌کند که در شرایطی بی‌نهایت دشوار، دست‌اندرکار ساختمان سوسیالیسم است و راه حقیقی آینده را به روی بشریت می‌گشاید. **مژده‌بخش**: زایش آخرین جلدِ مجموعه‌ی **جان شیفته**، اثر نویسنده‌ای بود که از مرزهای رئالیسم انتقادی فراتر رفته بود و به روشی جدید یعنی رئالیسم سوسیالیستی دست یافته بود.

---

[۸۵۲] L, Ame Enchantee

از این‌جا روشن می‌شود که چرا در این آخرین جلد، که اوج کل اثر است، انتقاد اجتماعی تا بدان حد گویا و سازش‌ناپذیر، بی‌ابهام و فهمیدنی، و تجسم شخصیت‌ها و موقعیت اجتماعی‌شان تا بدان درجه عمیق شده است. رولان که نه فقط ذره‌ای از مهارتش را از دست نداده بلکه بر آن افزوده است، چهره‌ی پرشکوه مادر یا زنی را می‌آفریند که به آینده امیدوار است و به‌نام عدالت در زمان حال مبارزه می‌کند. داستان، با آن‌که سرشار از تراژدی درونی است، با اعتقادی محکم به زندگی و نیروهای خلاق کسانی آغشته است که می‌جنگند تا آرمان‌های بزرگ اجتماعی انقلاب را عملاً مجسم کنند.

آنت ریوی‌یر، با آن‌که در آغاز راه زندگی‌اش احساسات مقدس مادری، عشق و مهربانی را والاترین لرزش‌ها می‌پنداشت و بر وظیفه‌ی اجتماعی ترجیح‌شان می‌داد، این بار، که بشریت با ضرورت دفاع از خود در برابر تهدید فاشیستی و هموار کردن راه حقیقی آینده مواجه شده است، این احساسات مقدس با وظیفه‌ی اجتماعی درهم می‌آمیزند و به‌صورت یک کل واحد درمی‌آیند. تکامل معنوی مادر، توسط پسرش مارک نیز تکرار می‌شود.

راهی که مارک برای رسیدن به حقیقت زمانه در پیش می‌گیرد دشوارتر است، هرچند او مجبور نیست محرومیت مادی و عذاب اخلاقی را که نصیب آنت- مادر ازدواج نکرده‌ای که خودش را از محیط به‌روزی مادی گسسته شده بود تحمل کند.اما مجبور است به نبردی دشوار با بت‌ها و افسانه‌های شعور بورژوایی تن در دهد و بر وسوسه‌های روحی فردگرایی، ترس از حل شدن و از دست رفتن شخصیت‌اش در گروه رزمندگان راه اندیشه‌های سوسیالیسم غلبه کند. او مجبور است خودش را از تصور ایده‌آلیستی انقلاب خلاص کند، زیرا انقلاب در نظر او انفجار الهام‌شده‌ای است که بی‌درنگ تمام مسایل معنوی و تضادهای اجتماعی را حل خواهد کرد. او در وجود **آسیا** به راهنما و مشاوری بر می‌خورد که به وی می‌فهماند انقلاب نه یک انفجار الهام‌شده، بلکه انبوهی از کارهای دشوار برای پاک کردن دنیای نو از بقایا، بیماریها و خطاهای دنیای کهنه، و کار دشوار و روزانه‌ی میلیون‌ها انسانی است که به‌سوی دانش و فرهنگ پیش می‌روند و کاری است که به شکیبایی و الهام نیاز دارد. آسیا که مکتب سخت زندگی و جنگ داخلی در روسیه را

گذرانده است، به مارک یاد می‌دهد که درباره‌ی مردم واقع‌بینانه بیندیشد و احکام درباره‌ی آنان صادر نکند، مردم را نه به‌صورت کلی، بلکه به‌صورت شرکت‌کنندگان در مبارزه‌ی اجتماعی و مدافعان منافعی مشخص در آن ببیند.

قهرمانان داستان «**جان شیفته**»، هریک به‌طرز خاص خویش با تجربه‌ی کنونی انقلاب اکتبر آشنا می‌شوند و برای اقدام آگاهانه آمادگی پیدا می‌کنند. مارک در مبارزه با فاشیست‌ها کشته می‌شود، ولی هدفی که همه‌ی کوشندگان هموارسازی راه آینده را به هم‌دیگر پیوند می‌زند از هم گسسته نمی‌شوند: این کتاب، یکی از زیباترین دستاوردهای رئالیسم در سده‌ی بیستم، هشداری تلخ درباره‌ی خطر نزدیک‌شونده‌ی فاشیسم و فراخوانی به مبارزه در راه آزادی بود.

رولان، بی‌آن‌که از علاقه‌اش به دنیای معنوی فرد کاسته شود یا از مطالعه‌ی روحیات شخصیت‌های داستانش غافل شود، این شخصیت‌ها را به رودخانه‌ی نیرومند زمان می‌سپارد و انسان را در حالت تأثیر متقابل با تاریخ و همبستگی میان انسان و تاریخ بررسی می‌کند و از این راه، شخصیت‌هایی بزرگ‌شده می‌آفریند و نیروهای اصلی تاریخ را در وجود شخصیت‌های اصلی اثرش جمع‌بندی می‌کند.

او با مطالعه و تحلیل حالت جامعه‌ی خودش به این نتیجه‌ی عینی رسید که جامعه‌ی مزبور ضرورتاً از هم خواهد پاشید و جای نظام مبتنی بر مالکیت خصوصی را نظام سوسیالیستی خواهد گرفت. او مبارزه برای استقرار عدالت در جامعه را عالی‌ترین وظیفه‌ی انسان می‌دانست.

پذیرش لزوم مبارزه‌ی مشترک علیه شرارت اجتماعی از ویژگی‌های رشد قهرمانان آثار همینگوی نیز هست؛ بیش‌تر این آثار با احساسی از مبارزه‌ی گسترش‌یابنده‌ی ضدفاشیستی و نماینده‌ی گرایش‌های ضدفاشیستی نوشته شده‌اند. انتقاد اجتماعی در داستان «داشتن و نداشتن» از درک این واقعیت سرچشمه گرفته است که اخلاق ثروتمندان و فقرا در نقطه‌ی مقابل یک‌دیگر قراردارد و منافع اجتماعی آنان از پایه، با هم متفاوت‌اند.

همینگوی برای تجسم پوچی درونی، فساد اخلاقی و کلبی‌مسلکی آشکار و خودمدارانه‌ی ثروتمندان، از طرح‌های فشرده و طنزگونه‌ی کاسب‌کاران، بانوان ثروتمند با شوهران الکلی عاشقان‌شان، مردمی با روح معیوب و قلبی خشکیده، که اوقات‌شان را نشسته بر قایق‌های پرشکوه و در دریاهای گرم مناطق گرمسیری می‌گذرانند، استفاده

می‌کند. او با دقتی بی‌امان، در شب‌های بی‌خوابی آنان، یعنی زمانی که تنهای تنهای‌اند و با بی‌معنایی زندگی خودشان مواجه‌اند، ژرفای افکار آن‌ها را عیان می‌کند. همینگوی با استفاده از معیارهای اخلاقی شعور دموکراتیک، شخصیت معنوی **ریچارد گوردون** را آفرید که استعدادش را می‌فروشد و به خدمت هنر بورژوایی در می‌آورد و برای دنیای لذت جویان ثروتمند نقاشی می‌کند. همینگوی وسوسه‌های این جهان را با تحقیر مجسم می‌کند، جهانی که نمی‌خواهد چیزی درباره‌ی آن‌چه در زندگی واقعی می‌گذرد بداند، و در آن می‌جنگد و برای به دست آوردن لقمه‌نانی عرق می‌ریزند. اما برای جنگیدن با دنیای ثروتمندان و نظامی‌که زندگی طبقات انگل و تغذیه‌کننده از کار دیگران را ممکن می‌سازد، تلاش مجزای فردی کافی نیست و کمتر ممکن است همیشه در جهت درست به‌کار گرفته شود. **هَری مورگان**، مرد نیرومند و شجاعی که همینگوی در برابردنیای ثروتمندان قرار می‌دهد نیز با تکیه بر قوانین وحشیانه‌ی جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی زندگی می‌کند و فقط با تکیه بر خودش و دفاع از منافع خصوصی و شخصی خودش، ضرورتاً و منطقاً در مبارزه با این جامعه شکست می‌خورد. او به‌هنگام مرگ متوجه می‌شود که شخص به‌تنهایی نمی‌تواند کاری بکند. پدر خانواده‌ی جاد در داستان «**خوشه‌های خشم**» اثر استاین بک نیز به همین نتیجه رسید. اما این درک در جریان تکامل شخص، وقتی به هدفی تاریخاً مهم رسید، فقط می‌تواند نخستین مرحله باشد نه آخرین مرحله. این هدف برای قهرمان نمایشنامه‌ی «**ستون پنجم**»[۸۵۳] و داستان «**زنگ‌ها به صدا در می‌آید؟**» اثر همینگوی، جنگ مردم اسپانیا با فاشیسم است، که نخستین قربانیان تجاوز فاشیستی‌اند.

فیلیپ راولینگ که برای سازمان امنیت جمهوری‌خواهان کار می‌کند، انتخاب خودش را به عمل می‌آورد زیرا به خطر فاشیسم برای آزادی بشر پی می‌بَرَدْ. او می‌بیند که شخص نمی‌تواند در مبارزه‌ی طولانی و سازش‌ناپذیرانه‌ای که آغاز شده است بی‌طرف بماند و به‌همین‌علت وسوسه‌های دنیای ثروتمندان و فرصت بر کنار ماندن از مبارزه را رد می‌کند.این نمایشنامه، اندیشه‌ی ضرورت پیوستن مردم به مبارزه‌ی اجتماعی در کنار نیروهای مدافع آزادی، مقام انسانی و پیش‌رفت اجتماعی را تأیید کرده است. اما فیلیپ با آن‌که مشارکت در این مبارزه را وظیفه‌ی خود می‌داند و پیوسته

---

[۸۵۳] The Fifth Column

جانش را به خطر می‌اندازد، خودش را کاملاً با آن آرمان اجتماعی که باید در اثر مبارزه‌ی اجتماعی روزگار ما تأیید شود، یکی نمی‌کند. این، نتیجه‌ی تضاد درونی تکامل نویسنده است، که در بسیاری از دیگر نویسندگان رئالیست انتقادی نیز دیده شده است. فیلیپ، پرهیزگارانه، لزوم پیوستن به مبارزه‌ی اجتماعی را می‌پذیرد و این معنای رواقی وظیفه، او را از انقلابیون حقیقی که مشارکت در مبارزه برای بازسازی جهان را شکل طبیعی فعالیت تاریخی با تمام دشواری‌هایش می‌دانند متمایز می‌گرداند. **رابرت جوردن** قهرمان داستان «**زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند؟**» نیز خصوصیات پرهیزگارانه دارد.

حالت روانی گرفته‌ی نمایشنامه‌ی «**ستون پنجم**» و این داستان، فقط از این‌جا سرچشمه نمی‌گیرد که داستان «زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند؟» پس از شکست جمهوری اسپانیا نوشته شده است. بلکه نگرش اجتماعی نویسنده نیز در پدید آمدن چنان حالتی مؤثر است. قهرمانان همینگوی با آن‌که لزوم پیوستن به مبارزه‌ی ضدفاشیستی و انسانی دانستن این کار را می‌پذیرند، عملاً درباره‌ی هدف‌های نهایی این مبارزه یعنی درباره‌ی این‌که مردم پس از شکست فاشیسم چه باید بکنند و روابط اجتماعی را چگونه و بر چه پایه‌ای باید بسازند، نمی‌اندیشند و می‌کوشند نیندیشند . آن‌ها فقط مسایل بی‌واسطه‌ای را که جریان مبارزه در پیش پایشان نهاده است می‌بینند و شجاعانه و شرافتمندانه برای حل‌شان کمر همت می‌بندند. اما بی‌میلی آنان برای نگریستن به آینده، هوایی از شهادت‌طلبی به ایشان می‌دهد.

رابرت جوردن حقیقتاً با مردم هم‌دردی می‌کند و همینگوی در این داستان، شخصیت عظیم زنی پارتیزان به‌نام **پیلار** می‌آفریند که چکیده‌ای از بهترین صفاتِ مردم – شجاعت، معرفت عمومی، از خود گذشتگی و عشق بی‌کران به آزادی – است. رابرت به افرادی چون پیلار اطمینان می‌کند، و این کاملاً طبیعی است، اما نسبت به آن‌هایی که پیشاهنگ جنبش توده‌ای‌اند احتیاط به خرج می‌دهد. او هم‌راه آنان، علیه دشمنی مشترک می‌جنگد، اما نه برای اصول یا آرمان‌های مشترک. رابرت گمان می‌کند که هدف‌های رهبران جمهوری‌خواه و مشاوران سیاسی آنان و هدف‌های تیپ‌های بین‌المللی، تماماً بر هدف‌های وی منطبق نیست، زیرا مدافع تفسیر لینکلنی دموکراسی یعنی اندیشه‌ای

گذشته‌نگر است، که با این‌حال وی آن‌را گرامی‌می‌دارد و به‌نام همین اندیشه، جانش را در مبارزه علیه دشمن آزادی – فاشیسم– از دست می‌دهد.

این اختلافات میان اندیشه‌ی دموکراسی نوع **لینکلن** که همینگوی از آن دفاع می‌کرد و اندیشه‌ی سوسیالیسم که توسط رزمندگان در جریان جنگ داخلی تثبیت شده بود، تأثیرش را در تجسم اردوی نقلاب توسط همینگوی بر جای نهاد و رنگی نسبتاً کاذب به انقلابیون ترسیم‌شده در داستان زد. این احساس دائمی همینگوی که گویا جوردن در راه آرمانی بی‌امید می‌جنگید، جوردن را به شخصیتی تراژیک تبدیل کرد. اما علی‌رغم برخورد پیچیده‌ی نویسنده با اوضاع تاریخی به‌شکلی که در داستان ترسیم شده است، لزوم جنگیدن، اندیشه‌ی مسلط است و در اندیشه‌هایی که درباره‌ی مرگ می‌شود و صحنه‌هایی که درام وحشیانه‌ی رویدادها و روحیه‌ی قهرمانی مردم را نشان می‌دهد، به‌خوبی احساس می‌شود. این داستان، اساساً فراخوانی به مقاومت بود؛ آثار دیگر رئالیست‌های انتقادی نیز که به ضرورت دفاع عملی از انسان‌دوستی، فرهنگ و آزادی پی برده بودند، چنین بود.

رئالیست‌های انتقادی ضمن مطالعه‌ی پدیده‌ی فاشیسم، پیدایش فاشیسم، پیدایش آن‌را به بحران شدید نظام سرمایه‌داری مربوط می‌کردند و امیدوار بودند که شکست فاشیسم آینده‌ای بهتر را برای بشریت به ارمغان آورد و بشریت بتواند ازدرس‌های سهمگین تاریخ بهره‌برداری کند. این نویسندگان، بحران نظام سرمایه‌داری را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کردند و همه‌ی توجه‌شان را مستقیماً بر شکل اجتماعی این بحران معطوف نکرده بودند. لیکن مطالعه و تحلیل تجلیات بحران توسط رئالیست‌های انتقادی، آنان‌را هم‌راه به عرصه‌ی تضادهای اجتماعی می‌کشانید. مدافعان نظام اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی اعلام کردند که سرمایه‌داری قبل از هرچیز، به معنا ی به‌معنای پیش‌رفت فنی است. رئالیست‌های انتقادی بشردوست در پاسخ می‌گفتند پیش‌رفت فنی در سرمایه‌داری به‌معنای بردگی و ناانسان شدن انسان است. بلافاصله پس از جنگ اول جهانی، **کاردل چاپک**[۸۵۴]نمایشنامه‌ی مشهور «**روبوت‌های**

---

[۸۵۴] .Karel Capek

عمومی روسوم»[855] را نوشت و در آن ضمن پیش‌بینی ترس‌هایی که امروزه در برابر پیش‌رفت‌های علم سیبرنتیک ابراز می‌شود، نشان داد که آدم‌های ماشینی که محصول نبوغ انسان هستند بر نژاد بشر چیره می‌شوند.

چاپک خصوصیات و ویژگی‌هایی انسانی به این آدم‌های ماشینی داد ولی از احساسات انسانی محروم‌شان ساخت، و هدف کلی منطق نمایشنامه، نشان دادن این نکته بود که تمدن با ماشینی کردن، متحدالشکل کردن و استاندارد کردن موجودات انسانی، پیش‌رفت را به بن‌بست می‌کشاند زیرا نیازها و خواسته‌های دروغین را به‌جای نیازها و خواست‌های اصیل انسان نشانده و احساس‌های انسان را در موجود انسان نابود می‌کند. فقط احساس بیدارشونده‌ی عشق و مهربانی در آدم‌های ماشینی، که از هر لحاظ مشابه انسان آفریده شده‌اند، از گسستن ابدی رشته‌ی جلوگیری می‌کند و آدم و حوای جدید دست اندرکار ساختن دنیایی تازه بر ویرانه‌های دنیای کهن می‌شوند.

علاقه‌ی شدید نویسنده به زندگی، به او امکان داد تا فعل و انفعالات مهمی را که در ژرفای نظام سرمایه‌داری جریان دارد درک کند و در نمایشنامه، اگر چه راه‌های حل تضادهای جدید را نشان نمی‌دهد– در وضعی نبود که چنین کاری را بکند زیرا ماهیت ذهنی نظرات بشردوستانه‌اش، تا مدت‌ها، او را از دست زدن به اقدام مستقیم اجتماعی باز می‌داشت– حداقل، خطرهای ناشی از پیش‌رفت فنی یک‌جانبه و منحرف‌شده در جامعه‌ی بورژوایی را مجسم می‌کند. در واقع، بسیاری از نویسندگان روزگار ما که با پدیده‌های مختص سرمایه‌داری جدید روبه‌رو می‌شوند و پی‌آمدهای معنوی پیش‌رفت یک‌جانبه‌ی «جامعه‌ی مصرف انبوه» را مطالعه می‌کنند، تا حد زیادی، مجموعه‌ی عقایدی را بسط می‌دهند که رئوس‌شان در نمایشنامه‌ی چاپک بیان شده است. مثلاً چنین است وضع **فردریک دورنمات**[856] در نمایشنامه‌ی «**فیزیکدان‌ها**»[857]، که توجه‌اش را بر خطر کشفیات علمی مورد استفاده‌ی طبقه‌ی حاکم برای سرکوب آزادی و اندیشه‌ی خلاق بشر متمرکز می‌کند، یا **ماکس فریش**[858] که در داستان« **انسان ابزارساز**»[859] نشان می‌دهد که

---

[855].R. U. R. (Rossum,s Universal Robots)

[856].Durrenmatt

[857].Die Physiker

[858].Max Frisch

نفوذ یک‌جانبه‌ی پیش‌رفت فنی باعث ناانسان شدن انسان می‌شود، یا **ماکس فون درگرون**[۸۶۰] در داستان «**روشنی و آتش**»[۸۶۱] که درباره‌ی زندگی طبقه‌ی کارگر آلمان نوشته است راه‌ها و وسایل مورد استفاده‌ی صنعت جدید برای تبدیل کردن کارگر به زائده‌ی ساده‌ی ماشین با تمام پی‌آمدهایش – از دست رفتن فردیت، برخورد آگاهانه به زندگی، و حس طبقاتی – را توصیف می‌کند. اما چاپک در تحلیل اجتماعی‌اش به‌مراتب از این هم فراتر رفت و نشان داد مردمی‌که به‌وسیله‌ی تمدن بورژوایی به فقر کشانده شده‌اند، فرصت‌ها و آرزوهایشان محدود شده است و در جریان تلاش برای زنده ماندن سخت‌جان شده‌اند، به صیدهایی بی‌دست‌وپا برای ایده‌ئولوژی ضدبشری – ناسیونالیستی، شوونیستی و فاشیستی – تبدیل می‌شوند. ایده‌ئولوژی تجاوزگرانه‌ی امپریالیستی با درهم کوبیدن و لگدمال کردن ارزش‌های معنوی و نشاندن مجموعه‌ای از اندیشه‌های خلاصه و آسان‌شده‌ی متکی بر دفاع از خشونت، برتری ملی، نفرت نژادی، فردگرایی و کمونیسم‌ستیزی به‌جای آن‌ها، زمینه را برای اشاعه‌ی فاشیسم آماده کرد. چاپک در داستان تخیلی طنزآمیز «**جنگ با سوسمارهای آبی**»[۸۶۲] و نمایشنامه‌ی «**بیماری سفید**»[۸۶۳] تصویری تیره و سرشار از نفرت برای سرنوشت بشریت، از تهدید رشدیابنده‌ی فاشیسم برای هستی تمدن بشر ترسیم کرد.

سوسمارهای سخن‌گو (از این تصویر گسترده به‌سادگی می‌توان نخستین نمونه‌های تاریخی آن‌ها را حدس زد) که مهارت‌های فنی انسان و هنر به‌کار گرفتن اسلحه را یاد گرفته‌اند و از لحاظ فکری با مردمی‌که روزنامه‌های مهمل و ناسیونالیستی پر از روح جنگ‌افروزی را می‌خوانند در یک سطح قرار دارند، با هم‌دیگر متحد شده و به‌صورت یک ارتش منضبط متکی بر صنعتی پرتوان با مدیریت تراست‌ها و کارتلی‌هایی درآمده‌اند که خودشان در **اقیانوس جهان** تأسیس کرده‌اند، پیشوایی دارند که سخنرانی‌هایش طنینی چون آوازه‌گری‌های فاشیست‌ها دارد، از پشتیبانی دلالانی برخوردارند که سلاح‌های ناشناخته برای بقیه‌ی مردم را در اختیارشان می‌گذارند، سیاست‌مداران حرفه‌ای را به‌عنوان

---

[۸۵۹] .Homo Faber

[۸۶۰] .Max von der Grun

[۸۶۱] .Irrlicht und Feuer

[۸۶۲] .War with the Newts

[۸۶۳] .The White Disease

دستیار استخدام می‌کنند- این سوسماران آبی سخن‌گو به قارها و خشکی‌ها یورش می‌آورند و نژاد بشر را نابود می‌کنند. چاپک با استفاده از کنایه‌های رئالیستی و شخصیت‌گزینی فوق‌العاده شگفت‌انگیز، طنزی درباره‌ی فاشیسم و سیاست سازش‌کارانه‌ی دموکرات‌های بورژوایی در قبال تجاوز فاشیستی در آستانه‌ی جنگ دوم جهانی آفرید. در نمایشنامه‌ی «**بیماری سفید**»، تراژدی فروپاشی امیدهای بشردوستان و مدافعان شیوه‌ی تفکر دموکراتیک را نیز که بر موعظه‌ی اندیشه‌های انسان برای جلوگیری از گسترش فاشیسم تکیه می‌کردند ترسیم کرد. دکتر گالن که دارویی ناشناخته برای بیماری سفید در اختیار دارد و به‌دست غوغای شیفته‌ی ناسیونالیسم تکه‌تکه می‌شود، نماد همین شیوه‌ی تفکری می‌شود که – همان‌سان که نویسنده تدریجاً در می‌یافت- فاقد تأثیر حقیقی بود.

پذیرش ضرورت اقدام اجتماعی در نمایشنامه‌ی **مادر**- یکی از ظریف‌ترین آثار رئالیسم انتقادی جدید- اثر چاپک نیز دیده می‌شود. درام درونی و فضای نفرتی که بر نمایشنامه حاکم است و حالت هیجانی آن‌را پدیدمی‌آورند، بازتابی از تضادهای تاریخی و نگرانی حاکم بر جهانی بودند که به‌طرزی برگشت‌ناپذیری به‌سوی جنگی ویران‌گر پیش می‌رفت. چاپک با ترسیم افراد گوناگونی که جان‌شان را در راه عملی فدا می‌کنند که به آن اعتقاد دارند، فقط از بی‌طرفی اجتماعی انتقاد نمی‌کند. تا مدت‌های طولانی، او خودش معتقد بود که اقدام سیاسی همیشه با نیازهای بشریت انطباق ندارد زیرا همواره به‌معنای تجاوز به حقوقِ انسانیِ یک کسی است: شخص به هنگام عمل کردن، خواهی‌نخواهی دیدگاه شخصی و طرز فکر شخصی خودش را بر شخصی دیگر تحمیل می‌کند. و مادر، این نماد جاودانی بشریت بخشنده‌ی گناهان، در این نمایشنامه نخست می‌کوشد پسرانش را از دست زدن به عمل دور نگهدارد، لیکن مادر، همانند تمام هموطنانش، با مسأله‌ی گزینش در حساس‌ترین و خطرناک‌ترین لحظات برای سرنوشت زادگاهش و فرهنگ و تاریخ آن مواجه است- گزینش تسلیم و هلاکت یا جنگیدن تا آخرین نفس با دشمن خون‌خوار.

کشاکش درونی مادر، گفتگویش با مردگانی که بر می‌خیزند تا به صفوف زندگان در آن لحظات حساس بپیوندند، مذاکره‌ی پر از درد و عشقش با پسران و شوهر مرده‌اش که از او می‌خواهند به عالی‌ترین فداکاری دست بزند یعنی وظیفه‌ی مقدس متحد کردن نهایت انسانیت با نهایت شجاعت- وظیفه‌ی دفاع از آزادی – را انجام دهد، همگی با

قدرت بی‌کران چاپک مجسم شده‌اند. شخصیت مادر در حالی‌که به آخرین پسرش تفنگ می‌دهد و او را دعا می‌کند تا به مبارزه‌ی مقدس علیه مهاجمان بپیوندد، ظریف‌ترین و زیباترین نقطه در نوشته‌ی چاپک است و نشان می‌دهد که رئالیست‌های انتقادی دموکرات‌اندیش در این لحظه پرآشوب و دشوار تاریخی در کنار مردمی‌ایستاده‌اند که علیه فاشیسم می‌جنگند.

جنگ دوم جهانی، که پس از پیوستن اتحاد شوروی به آن، به یک جنگ آزادی‌بخش ضدفاشیستی تبدیل شد، امیدهای زیادی برای دگرگون‌سازی دنیای کهن و جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی به‌دنبال پیروزی خلق‌ها در دل مردم برانگیخت. اما همه‌ی این امیدها تحقق نیافتند. تضعیف کل نظام سرمایه‌داری، که پس از پایان جنگ آغاز شد، ارتجاع سیاسی را در کشورهای پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری از نو زنده کرد و طبقات حاکم را به بسیج نیروهای معنوی و اقتصادی‌شان برای جلوگیری از ضعیف‌تر شدن سرمایه‌داری واداشت. طبقات متمول به دگرگون کردن شکل‌های ظاهراً منسوخ دموکراسی بورژوایی پرداختند و آن‌را با شرایط جدید تاریخی انطباق دادند. آن‌ها که از اشاعه‌ی اندیشه‌های سوسیالیستی به هراس افتاده بودند «جنگ سرد» را آغاز کردند، نوعی روان‌پریشی جنگی و جنون ضدکمونیستی به راه انداختند و آزادی‌های دموکراتیک را که محدود شده بود با پوشش تبلیغاتی و پر سر و صدا درباره‌ی تهدید کمونیست‌ها محدودتر کردند. بسیاری از عوامل مؤثر در تکامل اجتماعی کشورهای بزرگ سرمایه‌داری در سال‌های پس از جنگ، تأثیر نامساعدی بر تکامل رئالیسم انتقادی داشتند. از طرف‌دیگر، آرمان‌های آزادی‌بخش بزرگ و الهام‌بخش خلق‌ها برای جنگ با فاشیسم در خطوط جبهه و جنبش مقاومت، بازتاب دگرگونی‌های تاریخی در سراسر جهان، رشد جهانی قدرت سوسیالیسم که به نظامی جهانی تبدیل شده بود، مستقیماً بر شعور رئالیست‌های انتقادی و روش خلاق‌شان تأثیر گذاشت. اوضاع تاریخی پیچیده‌ی دنیای پس از جنگ، شبکه‌ی درهم بافته‌ی تضادهایی که درک حرکت پیش‌رونده‌ی تاریخ را برای شعور دموکراتیک دشوار می‌ساخت، نمی‌توانست قطب‌بندی نیروهای ارتجاع و ترقی را از نظر رئالیست‌های انتقادی پنهان دارد، و مسأله‌ی انتخاب راه، نه فقط از اهمیت نیفتاد، بلکه حادتر از گذشته شد.

تهدید انسان، آزادی و تکامل معنوی‌اش از سوی ارتجاع امپریالیستی و نیروی بی‌نهایت رشدیافته‌ی سرمایه‌ی انحصاری که مواضع کلیدی را در دستگاه دولت اشغال می‌کرد، خطر جنگی اتمی، احیای فاشسیم، و محدود شدن آزادی‌های دموکراتیک که مبارزه‌ی توده‌های مردم برای گرفتن حقوق‌شان را به تأخیر می‌اندازد، رئالیست‌های انتقادی را شدیدتر از گذشته به مسئولیت اجتماعی نویسنده و ادبیات آگاه گردانید. توماس مان، که طنین بلند صدایش در دوران جنگ به گوش می‌رسید، نویسنده‌ای که با تمام نیروی قلبی و استعداش به دفاع از بشردوستی اجتماعی برخاست و توانست این واقعیت را درک کند که فقط سوسیالیسم با آزاد کردن قدرت خلاق آدمی می‌تواند بشریت را در شاهراه خلاقیت حقیقی قرار دهد، در داستان «**دکتر فاوستوس**»[۸۶۴] ارزیابی بنیادی مجددی از ارزش‌های آفریده‌ی هنر و فلسفه‌ی مدافع جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی با همه‌ی بیماری‌ها و نواقصش، که به‌عنوان فضایل آن، جا زده می‌شوند به عمل آورد.

نویسنده عمداً موضوع فاوست را برگزیند تا نشان دهد که چگونه جامعه‌ی سرمایه‌داری اخیر- عنوانی که **مان** به سرمایه‌داری جدید داده بود- استعداد خلاق آدمی را منحرف می‌کند، زیرا فاوست جدید یا آدریان له‌ورکُن قهرمان داستان او، آهنگ‌ساز بزرگی است که از نیروهای ویران‌گر در تاریخ و هنر دفاع و جلوگیری می‌کند.

در حالی‌که فاوستِ **گوته** علت وجودی خودش را خدمت به‌نفع بشر می‌دانست، و در حالی‌که شخصیت او تجسمی‌از شجاعت فکری انسانی بود که می‌کوشید به‌علت زندگی پی ببرد، فاوست جدیدِ **مان** از عقل، دانش و ایمان به بشر بیزار است. او نیز می‌آفریند، اما آفرینندگی‌اش سرشار از بی‌ایمانی، تمسخر و بداندیشی است. این ناهماهنگی، بازتاب کامل روح شکسته‌ی او و ناهماهنگی جهانی است که روح او آیینه‌ی آن است. کار له‌ورکُن، ویژگی‌های نوعیِ جامعه‌ی بورژوایی معاصر- تجرید و بدوی‌گرایی عمدی، اکسپرسیونیسم عصبی و بی‌روحی درونی، تحقیر اشراف‌منشانه‌ی توده‌ها، خزیدن به محفل کوچک اندیشه‌های فلسفی، خودمداری آتشین و بدبینی تیرگون، با چاشنی نفرت مکاشفه‌ای و حس پیش از وقوع فاجعه‌ی جهانی- را نشان می‌دهد. تمایل ویژه‌ی او به شگفتی‌های و ترکیب

---

[۸۶۴] .Doctor Faustus

کردن آن‌چه ترکیب‌شدنی نیست، بازتابی از نسبیت ارزش‌های معنوی در جامعه‌ی بورژوایی است. تمام اندیشه‌های خیر و شر در روح له‌ورکُن با هم مخلوط شده‌اند. سردی ساطع از له‌ورکُن و هنرش، نفرتش از احساسات والا شریف انسانی، نتیجه‌ی قرابت عضوانی او با شرارت اجتماعی است.

مان موضوع وسوسه‌ی شیطان، (بخش لاینفکی از موضوع فاوست)، را وارد داستان می‌کند و بدین‌وسیله مسأله‌ی گزینش یکی از دو راه تاریخی درست و نادرست را با تمام حدتش پیش می‌کشد. او با گذاشتن گزارشی از اردوگاه‌های کار اجباری و شرارت‌های بی‌سابقه‌ی فاشیست‌ها در دهان سرنوس زایتبلوم، دوست و زندگی‌نامه‌نویسِ متواضع له‌ورکُن، شکل تجلی شیطان در تاریخ عصر جدید و توحشی را که در پس آن کمین کرده است، نشان می‌دهد. شیطان که بر له ورکُن ظاهر می‌شود و در واقع اقنومی از شخصیت خود اوست، آدریان را وسوسه می‌کند و می‌کوشد او را به‌نام آفرینش و هنر به ترک ابدی مفاهیم نیکی و انسانیت وادارد و تسلیم توحشی کند که سرانجام بر همه‌ی مردم مسلط خواهد شد. له‌ورکُن، گزینشی مختار دارد زیرا می‌داند که هنر مفید در دنیای امروز امکان‌پذیر است،اما فقط به‌شرطی‌که هنرمند سرنوشت خودش را با مردمی پیوند دهد که قادرند روابط موجود اجتماعی را تغییر دهند و شرارت اجتماعی را نابود کنند. اما به‌دلیل خودبینی‌اش، این امکان را رد می‌کند، برای همیشه به اندیشه‌ی آزادی خیانت می‌کند، و مردم را از امید به پیروزی نیکی و شرافت مأیوس می‌گرداند.

نویسنده، شخصیت **له‌ورکُن** را وسیله‌ای برای تصفیه‌حساب با سنت‌های ارتجاعی فرهنگ و ایده‌ئولوژی آلمان، که راه را برای ایده‌ئولوژی فاشیستی هموار کردند، قرار داده است. اما شخصیت فاوست جدید به‌مراتب از چهارچوب ملی فراتر می‌رود زیرا نویسنده ضمن ترسیم محیط جامعه‌ای که له‌ورکُن در آن زندگی و رشد کرده است، بر نقش ویران‌گر هنرگرایی و انحطاط که از نسبیت معیارهای اخلاقی هواداری می‌کنند، خشونت و غریزه را می‌ستایند، عقل را تحقیر می‌کنند و قدرت شناخت هنر را نفی می‌کنند، تأکید می‌کند. داستان **مان** با مضمون گسترده‌ی ایده‌ئولوژیک‌اش، مستلزم نفی اندیشه‌های نادرست و خطرناک گذشته و وارسی مجدد مفاهیمی بود که بنای عظیم ایده‌ئولوژی ارتجاعی بر آن تکیه داشت، و از ادبیات خواست تا به نمایندگی از بشردوستی اجتماعی به فعالیت تاریخی بپیوندد. این

رسیدگی به حساب‌های قدیمی با گذشته و ارزیابی دوباره‌ی بسیاری از اصول زیبایی‌شناختی و ایده‌ئولوژیک به ویژگی مختص تکامل رئالیسم انتقادی در سال‌های پس از جنگ تبدیل شد. این، روندی بنیادی بود زیرا تا زمانی که توهمات مربوط به گذشته از میان نمی‌رفتند، دفاع از انسان و مبارزه برای وی در زمان حال امکان‌پذیر نمی‌شد.

لیون فوخت واگنر نیز تجربه‌ی معنوی‌اش را از نو ارزیابی کرد و از تصور سابقش درباره‌ی تاریخ به‌عنوان موازنه‌ی تراژیک نیروهای عقل و توحش دست برداشت و به این نتیجه رسید که تاریخ از طریق چیره شدن بر مقاومت ناعقل و توحش تکامل می‌یابد و بشریت بی‌هیچ تزلزلی، برگشت‌ناپذیر، به‌سوی آینده در حرکت است.

از آن پس او نه تک‌تک حاملان عقل، بلکه توده‌های مردم و آن مدافعان پیش‌رفت را که هم‌راه مردم و با بیان آرمان‌ها و آرزوهای مردم علیه بی‌عدالتی و ارتجاع می‌جنگند، نیروی محرک تاریخ می‌شناخت. پیش‌رفت تاریخی، قهرمان حقیقی آثار او در سال‌های پس از جنگ شد. فوخت واگنر در داستان‌هایی که درباره‌ی دوره‌ی انقلاب بورژوایی فرانسه نوشت، زوال جامعه‌ی کهن را بررسی کرد و کوشید نشان دهد عدالت، که بر طبق قوانین ضرورتِ خوب و خردمند تکامل می‌یابد، سرانجام در کره‌ی زمین پیروز خواهد شد و تمام موانعی را که با چنین گشاددستی بر سر راهش نهاده شده‌اند از میان بر خواهد داشت. او هم‌چنین مردمی را مجسم کرد که از عدالت دفاع می‌کردند– **بنجامین فرانکلین**، **ژان‌ژاک روسو** و **فرانسیسکو گویا**.

در جامعه‌ی بی‌قید و بند گذشته، که به‌چیزی جز زدوبندهای درباری، وقت گذرانی‌های سبک‌سرانه و سرگرمی‌های تازه نمی‌اندیشد و چشمانش را به نشانه‌های زوال قریب‌الوقوع خود بسته است، بنجامین فرانکلین نماینده‌ی اعزامی به فرانسه از طرف مستعمرات شورشی انگلستان در آمریکا، برای دموکراسی می‌جنگد و به‌خوبی از نواقص و نقاط ضعف این جامعه آگاه است و حدود عشق هموطنانش به آزادی را می‌شناسد. او ماهرانه در جریان رویدادها دخالت می‌کند، آن‌ها را در مسیری رو به جلو می‌اندازد و به نتایجی بیش از **بومارشه** می‌رسد، که دستخوش هیجان‌های سیاسی شده است و از یک نقشه‌ی متهورانه به یک نقشه‌ی متهورانه‌ی دیگر دست می‌زند و فقط در اثر بینه‌ای که میراث زندگی در میان طبقه‌ی سوم است می‌تواند سرش را کمی‌از آب بیرون نگهدارد و غرق نشود.

فرانکلین بر خلاف بومارشه، از اقدام مستقیم سیاسی حمایت نمی‌کند. او به روحیه‌ی دایره‌المعارف یعنی روحیه‌ی آموزش و پرورش و نشاندن درخت انسانیت در وجود انسان نزدیک‌تر است . اندیشه‌ی کهنه‌ی ناسازگاری اصل بشردوستانه و عمل انقلابی، از آن‌جا که فرانکلین اصولاً عمل انقلابی را نفی نمی‌کند به‌شکل بسیار گنگی در آخرین داستان‌های فوخت واگنر موج می‌زند و نشان می‌دهد که هنوز توهمات لیبرال – دموکراتیک در رئالیسم انتقادی از چه قدرتی برخوردار است. و شخصیت روسو– پدر معنوی **ژاکوبن‌ها**– نویسنده را در درجه‌ی نخست به اینظعلت به‌خود جلب کرد که روسو علیه خردگرایی بی‌خون عصر روشن‌گری مبارزه و از شعر احساسات انسانی و پیچیدگی، غیرمنطقی بودن، ظرفیت محبت‌پذیری آن‌ها و نقش آموزشی بزرگ‌شان هواداری می‌کرد.

مکتب **مونتانیاردها**، فقط جنبه‌ی انتقادی و ویران‌گر تعالیم روسو، نفی سرسختانه‌ی غیرانسانی بودن تمدن و نابرابری طبقات را پذیرفت. فوخت واگنر می‌پذیرد که از لحاظ تاریخی حق با ژاکوبن‌ها بود، و تا آن‌جا پیش می‌رود که متوجه می‌شود تغییرات بزرگ را فقط توده‌های مردم می‌توانند پدید آورند، اما از لحاظ درونی با روسو نویسنده‌ی کتاب امیل هم‌دردی می‌کند که آموزش اخلاقی انسان را وسیله‌ای برای بازسازی جامعه می‌دانست.

پیچیدگی تکامل معنوی فوخت واگنر به روشن‌ترین شکل ممکن در داستانی بازتاب یافته است که وی با عنوان فرعی «**راه دشوار شناخت**» [۸۶۵] درباره‌ی **گویا** نوشت. این هنرمند بزرگ که با مهربانی و دقت بی‌مانند فوخت واگنر مجسم شده است به‌تنهایی در برابر ارتجاع جانورصفتی ایستاد که می‌کوشید هر اندیشه‌ی آزادی‌خواهانه را در نطفه خفه کند و قدرتِ محتضرِ سلطنت، کلیسا و سازمان تفتیش عقاید را حفظ کند. او حریصانه به چهره‌ی خشونتِ هیولاوار، سنگ‌دل و خرفت نگریست و با به‌کار گرفتن قدرت هنرش با آن جنگید و تصاویر حقیقی و برهنه‌ای از جهانی که در آن می‌زیست و از آن متنفر بود پدید آورد. گویا خوب به اندرزهای دوستانش – رادیکال‌ها و آزاداندیشان اسپانیا که از انقلاب فرانسه حمایت می‌کردند– گوش می‌داد. او می‌دانست که در سخنان آن‌ها حقیقتی نهفته است. اما او هم‌چنان به راه خودش می‌رفت و می‌دانست که قدرت هنر از تعهدش به مردم سرچشمه می‌گیرد.

[۸۶۵] .The Hard Path to Knowledge

این فکر، نقطه‌ی اوج تکامل معنوی فوخت واگنر بود. **گویای** او معتقد بود که تابلوی انتقال‌دهنده‌ی حقیقت می‌تواند اذهان و قلب‌های هموطنان نقاش را تغییر دهد و البته ممکن بود که این تغییرات آرام‌تر از آن‌چه دوستان رادیکال او گمان می‌کردند به‌وقوع پیوندند، اما به هر حال به وقوع می‌پیوستند زیرا مضمون کار او با حرکت برگشت‌ناپذیر تاریخ جور در می‌آمد.

با وجود تمام تردیدهای درونی موجود در آخرین آثار فوخت واگنر، اندیشه‌ای در آن‌ها دیده می‌شود که مختص رئالیسم انتقادی است و داستان‌های نویسنده درباره‌ی گذشته را به مسایل مبرم و حاد تاریخ معاصر می‌پیوندد. فوخت واگنر، دوران کنونی را تدریجاً به‌عنوان یک نقطه‌ی عطف در نظر گرفت. روند گسترده، دردآور و دشوار جایگزینی تمدن زوال‌یابنده‌ی میتنی بر مالکیت خصوصی با روابط جدید اجتماعی آغاز شده است و انسان نمی‌تواند از این روند جهان‌شمول بر کنار بایستد و نگرش خودش را نسبت به آن و نیروهای متضاد اجتماعی و سنت‌ها و رسوم و اصول مستقر در جامعه‌ای که تاریخ محکومش کرده است، مشخص نسازد.

این فکر، که همیشه نیز آگاهانه نیست، در بسیاری از آثار رئالیسم انتقادی جدید جریان دارد.

فیلیپ هریا در آخرین بخش‌های داستان چهارجلدی «**خانواده‌ی بوساردل**»، زوال سنت‌های خانوادگی بورژوایی، قطبی‌شدن نیروهای اردوگاه بورژوایی، از هم پاشیدن یگانگی شعور طبقاتی آن، فروپاشی پایه‌های اجتماعی طوایف بورژوایی را که در اثر منافع مشترک اقتصادی و سیاسی با هم‌دیگر متحد می‌شدند، مجسم می‌کند.

در حالی‌که محافظه‌کارترین بخش خانواده‌ی بوسار دل‌محکم به سنت‌های خانوادگی، ساخت اجتماعی و نظامی می‌چسبد که قادر است این سنت‌ها را نگهدارد و از منافع مالی بوساردلها دفاع کند، و بنابراین پنهانی با هم‌کاری‌کنندگان هم‌دردی می‌کند و آن‌ها را رکن آن نظام در روزهای پرآشوب اشغال کشور به‌دست آلمانی‌ها می‌داند، آگسن که از شیوه‌ی تفکر بوساردل‌ها می‌گسلد، موفق می‌شود خودش را از اقتدار خفه‌کننده‌ی سنت‌های خانوادگی

نجات دهد. (تضاد آگنس با خانواده‌اش در دومین بخش داستان چهارجلدی، با عنوان «**کودکان ضایع‌شده**»[٨٦٦]، که پیش از جنگ نوشته شده است، نشان داده می‌شود.)

وقتی فرانسه دچار تراژدی ملی می‌شود، آگنس تصمیم می‌گیرد که به جنبش مقاومت بپیوندد (داستان «**میله‌های طلا**»[٨٦٧]). این بدان معنا نیست که او آرمان‌ها و آرزوهایی را که در درون جنبش مقاومت به مراحل بلوغ می‌رسیدند می‌پذیرد. اما به‌سوی نیروهای اجتماعی جدیدی که در عرصه‌ی جامعه فعالیت می‌کنند کشیده می‌شود، و به انسان‌هایی که برای دفاع از آزادی سلاح برگرفته‌اند احترام می‌گذارد. اندیشه‌های اجتماعی جدید که آگنس با آن‌ها آشنا شده است به او امکان می‌دهد تا نگرشی انتقادی نسبت به تلاش‌هایی که بورژوازی در سال‌های پس از جنگ و با تکیه بر پشتیبانی آمریکا برای حفظ قدرت اقتصادی و سیاسی به عمل می‌آورد، اتخاذ کند.

در دوره‌ی داستان‌های **هریا** – که از دید ادبی ناموزون‌اند– شخص وجود کوششی برای وارسی مجدد و ارزیابی مجدد گذشته‌ی اخیر، و پی بردن به اشتباهات و خطاهایی را احساس می‌کند که امروز باید جبران شوند. بر روی‌هم، نویسندگان رئالیست انتقادی امروز، غالباً به گذشته‌ی اخیر مراجعه می‌کنند، کتاب‌های تاریخ را بارها و بارها ورق می‌زنند تا درسی از تاریخ بیاموزند.

رئالیست‌های انتقادی ضمن مطالعه‌ی سرنوشت‌ها و شخصیت انسانی در متن رویدادهای واقعی تاریخ و در ارتباط با آن، نشان می‌دهند که مردم چگونه از خیانت طبقات حاکم آگاه می‌شوند، زیرا اینان با متجاوزان فاشیست هم‌کاری می‌کردند و مسئول ناگواری‌های تحمیل‌شده بر توده‌های مردم بودند. چنین تصوری از مسئولیت طبقات حاکم تدریجاً به شعور قهرمانان داستان «**واترن فرمانده**»[٨٦٨] اثر **آرماند لانوکس**[٨٦٩]، یعنی روشن‌فکران جوانی که ستوان **سوبیراک** نامیده می‌شود و افسری که سرگرد واترن نام دارد، راه باز می‌کند. اینان که دراثر تجربه‌ی تلخ خویش از «جنگ

---

[٨٦٦].Les enfants gates

[٨٦٧].Les grilles d,or

[٨٦٨].Le commandant Watrin

[٨٦٩].Armand Lanoux

عجیب» و اردوگاه زندانیان جنگی باخبر شده‌اند، متوجه می‌شوند که نه فقط باید از شر فاشیسم رها شوند بلکه از شر آن‌چه زاینده‌ی فاشیسم است نیز باید خلاص شوند. اینان با دشواری‌های فراوان و کورمال رفتن در تاریکی‌ها، آن‌چنان که نویسنده توصیف کرده است، آرام‌آرام به‌سوی شناخت تازه‌ای از جهان پیش می‌روند. درگذشته، اینان در دنیای توهمات، اندیشه‌های غلط درباره‌ی سیاست وانگیزه‌های بنیادی فعالیت انسان زندگی می‌کردند، و همین توهمات به ایشان اجازه نمی‌داد جهان را همان‌گونه که در واقعیت هست. ببینند.

ارزیابی دوباره‌ی گذشته، تدریجاً مضمون اجتماعی داستان‌های پیاپی **چارلز پرسی اسنو**[۸۷۰] به‌نام «**بیگانگان و برادران**»[۸۷۱] نیز شد؛ او در این داستان تصویر روان‌شناختی گسترده و معتبری از زندگی سی‌ساله گذشته‌ی انگلستان ترسیم می‌کند. اسنو قشرهای اجتماعی گوناگون انگلستان امروز- طبقه‌ی حاکم، روشن‌فکران، استادان دانشگاه، کارمندان کشوری و خرده‌بورژوازی – را مطالعه و مجسم می‌کند و نظرات متزلزل روشن‌فکران انگلیس، مبارزه‌ی گرایش‌های گوناگون سیاسی با طبقات حاکم، پیدا شدن امید به بازسازی جامعه با استفاده از نیروهای دموکراسی بورژوایی، پذیرش تدریجی **سوسیالیسم غیرفابین** و جدید توسط روشن‌فکران انگلیس- نظراتی که از قضا بسیار آشفته و نادقیق‌اند- هراس بیدارشونده‌ی طبقات حاکم از سرنوشت جامعه را به‌طور کلی نشان می‌دهد.

اسنو از اقدامات اجتماعی طبقات حاکم انگلستان انتقاد می‌کند زیرا متوجه شده است که از طبقات مزبور در داخل و خارج انگلستان از نیروهای ارتجاع اجتماعی پشتیبانی می‌کنند. او در داستان‌هایش نشان می‌دهد که چگونه بهترین و ترقی‌خواه‌ترین انسان‌ها تدریجاً در می‌یابند که دیگر نمی‌توانند «در طرف دیگر» یعنی در اردوگاه ارتجاع اجتماعی باقی بمانند و باید به‌دنبال راه‌ها و وسایل جدیدی برای حل تضادهای اجتماعی بی‌شماری بگردند که عصر ما را در بر گرفته است، زیرا راهی که جامعه‌ی بورژوایی تاکنون پیموده است احتمالاً بشریت را به جنگ اتمی خواهد کشاند. این

---

[۸۷۰] C. P. Snow

[۸۷۱] Strangers and Brothers

اندیشه به روشن‌ترین شکل ممکن در داستان «**انسان‌های نو**»[۸۷۲] بیان شده است؛ نویسنده در این‌جا نشان می‌دهد که چگونه پس از فاجعه‌ی هیروشیما، دانشمندان اتمی به‌مسئولیت خطیر خویش در برابر بشریت پی می‌برند. آن‌ها مبارزه با خطر اتمی و ارتجاع اجتماعی را که از بمب اتمی برای جنگیدن با آزادی استفاده می‌کند، وظیفه‌ی شخصی و اجتماعی خویش به‌شمار می‌آورند. داستان‌های اسنو، با آن‌که همیشه متضمن شناخت دقیق و به قدر کافی ژرفِ تضادهای اجتماعی دنیای کنونی نیستند، ولی مسأله‌ی مسئولیت انسان را در قبال آن‌چه رخ می‌دهد و ضرورتِ مشارکتِ مردم در حل تضادهای عمده‌ی تاریخ، مبارزه در راه ترقی اجتماعی و مقام انسانی در برابر انواع ارتجاع اجتماعی را مطرح می‌کنند.

بازگشت به گذشته، به رئالیست‌های انتقادی امکان داد تا مراحل رشد شعور سوسیالیستی و کمونیستی در نزد بهترین نمایندگان مردم را ترسیم کنند. آن‌ها با مطالعه‌ی این روند، که هسته‌ی مرکزی جنبش مقاومت بود، از حدود روش رئالیست انتقادی فراتر رفتند. مثلاً **چزاره پاوزه**[۸۷۳] در داستان **رفیق**[۸۷٤] مردی را ترسیم می‌کند که فعالانه به مسیل اجتماعی علاقه‌مند می‌شود.

پابلو قهرمان داستان «رفیق»، که نخست شیفته‌ی امور جزیی زندگی انسان کوچه‌وبازار است، می‌توانست به زندگی تهی‌اش ادامه دهد، ساعات روزانه‌اش را بین دفعات میگساری و زن‌بازی‌های کوتاه تقسیم کند و خودش را مانند بسیاری از هم‌قطارانش به دست امواج زندگی بسپارد. لیکن برخی حوادث، که چندان مهم نیز نبودند، او را به اندیشیدن درباره‌ی انسان‌ها وا می‌دارد. او می‌بیند که چگونه کارلو برانی بازرگان و ملاک زیرک رونق می‌گیرد و چگونه جستجوی خوبی‌های زندگی، لیندای محبوب او را نابود می‌کند، او کسانی را می‌بیند که از جهان با وضع کنونی‌اش ناراضی‌اند و نشریات ممنوعه ای را می‌خواند که چشمانش را درست و حسابی باز می‌کنند. تکامل معنوی و سیاسی او به‌دنبال دیدارش با یک کمونیست ایتالیایی که در جنگ داخلی اسپانیا جنگیده بود به اوج می‌رسد. پابلو

---

[۸۷۲].The New Men

[۸۷۳].Cesare Pavese

[۸۷٤].Il compagno

دیگر به عقب بر نمی‌گردد. او فقط می‌تواند پیش برود، روح و ذهنش را با شناخت تازه‌ای از واقعیت و مسئولیت آدمی سرشار کند و دشمن ایده‌ئولوژیک سرمایه‌داری شود.

پاوزه قهرمان داستانش را در رودخانه‌ی زندگی عادی روزمره فرو می‌برد، و روایت با آن‌که در داستان «**رفیق**» به اول شخص نوشته شده است و اساساً بر تک‌گویی پابلو متکی است، روحیات و دنیای درونی پالو از طریق اعمال و ارزیابی‌های مردمی‌که می‌بیند و با ایشان انواع روابط دوستانه یا خصمانه برقرار می‌کند، آشکار می‌شوند. این‌گونه واقع‌بینی هنری، که در آن برخورد اخلاقی نویسنده با آن‌چه توصیف می‌کند کاملاً روشن است، گذشته از پاوزه، از ویژگی‌های دیگر رئالیست‌های بزرگ ایتالیا مانند **آلبرتو موراویا**[۸۷۵] نیز هست.

روحیه‌ی اعتراض اجتماعی که در پابلو بیدار می‌شود مطمئناً باید او را به صفوف رزمندگان جنبش مقاومت بکشاند، هم‌چنان که روحیه‌ی مبارزه و اعتراض اجتماعی ساطع از خود جنبش مقاومت نیز تأثیر عظیمی بر تکامل روش رئالیستی در ادبیات ایتالیا مخصوصاً نئورائالیسم داشت، که با توجه دقیق به زندگی روزانه‌ی مردم عادی و نیازها و نگرانی‌های روزانه‌ی آنان مشخص می‌شد.

نویسندگانی نئورئالیستی، که با داستان «**انسان‌ها و هیچ**»[۸۷۶] اثر **الیو ویتورینی**[۸۷۷] آغاز می‌شود، گذشته را با دیکتاتوری فاشیستی، عوامفریبی ایده‌ئولوگ‌های فاشیست و رنج‌های مردم، با رژیم پوسیده‌اش که روکشی از طلای هنر نیمه‌رسمی، لفاظ، گزافه‌گو و دروغ‌پرداز دارد، شدیداً و علناً بی‌هیچ ابهامی نفی و انتقاد کرد.

نئورئالیسم، واقعیت اجتماعی ایتالیای پس از جنگ را نیز با همین صراحت انتقاد کرد؛ در این کشور، طبقات حاکم پس از متحد کردن نیروهای انحصارات صنعتی، محافل کشاورزی و کلیسای کاتولیک در زیر چتر حمایت سرمایه‌ی انگلیسی– آمریکایی، سیاستی **ضدخلقی** در پیش گرفته بودند و می‌کوشیدند از گسترش نفوذ اندیشه‌های کمونیستی بر شعور توده‌های مردم و متحد شدن کارگران جلوگیری کنند.

---

[۸۷۵]. Alberto Moravia

[۸۷۶]. Uomini e no

[۸۷۷]. Elio Vittorini

بنابراین، رئالیست‌های انتقادی ایتالیا، **موراویا**، **کال‌وینو**[۸۷۸]، **له‌وی**[۸۷۹]، **ونتوری**[۸۸۰]، **کاسولا**[۸۸۱]، **باسانی**[۸۸۲]، **مونتلا**[۸۸۳] و دیگران- ضمن تصفیه‌حساب با گذشته، درباره‌ی زمان حال می‌اندیشیدند. آن‌ها زندگی معاصر مردم را دقیقاً مطالعه و تضادهای مهم تکامل اجتماعی و روندهایی را که مستقیم یا غیرمستقیم بر وضع انسان در جامعه تأثیر می‌گذارند مجسم کردند. میدان دید و عرصه‌ی تجسم آنان زندگی پیچیده و پویای کارگران و ماهی‌گیران ، سربازان سابق ارتش ایتالیا، دهقانان و کارگران روزمزد کشاورزی که با قدرت زمین‌داران و مافیا مبارزه می‌کنند، فروشندگان، بازرگانان سیار، کافه‌داران، کاسب‌های خرده‌پا و مانند این‌ها را در بر می‌گرفت. آن‌ها تضادهای اجتماعی مؤثر در زندگی قهرمانان آثارشان را که از حقوق دموکراتیک در پیکارهای طبقاتی، با ارتجاع و نئوفاشیسم و در اعتصاب‌ها دفاع می‌کردند، شکافتند. در همان حال، آنان زمینه‌های کشیده شدن قشرهای جدید اجتماعی به فعالیت اجتماعی را ردیابی کردند. شکل‌های جدید استثمار زحمت‌کشان توسط بورژوازی، و پیدایش روش‌های جدید تولید صنعتی و تأثیرشان بر روحیات و شعوراجتماعی مردم را نیز مشاهده کردند.

مضامین جدید، همواره نشان خودشان را بر شکل و مضمون هنر باقی می‌گذارند. نئورئالیسم ضمن ترسیم واقعیت پس از جنگ، بر ماهیت سندی و درستی آن‌چه ترسیم می‌شد تأکید کرد، و به‌همین‌علت،آثار نئورئالیستی نوعی سند شعری زمانه‌اند و تجربه‌ی شخصی نویسنده را حفظ و منتقل می‌کنند. عنصر شعری در آثار نئورئالیستی، گویا نارسایی آشکار تحلیل روانی را که وجه مشترک آثار آفریده‌شده بر مبنای اصول شعر نئورئالیستی است جبران می‌کند.

---

[۸۷۸] Calvino

[۸۷۹] Levi

[۸۸۰] Venturi

[۸۸۱] Cassola

[۸۸۲] Bassani

[۸۸۳] Montella

در این آثار، تحلیل روانی، تسلیم تجسم اوضاع شد. اما توصیف قهرمان از لحاظ اجتماعی بسیار دقیق بود زیرا نئورئالیست‌ها با حفظ عنصری سندی، قرینه‌ی زندگی واقعی، مانند رئالیسم به‌طور کلی، شخصیت انسان را به‌عنوان بخشی از رودخانه‌ی زندگی و روند اجتماعی درونی آن بررسی می‌کردند.

هنر نئورئالیست‌ها که از لحاظ منشاء و ماهیتش دموکراتیک بود، عشقی صمیمانه به انسان داشت و از مقام انسان دفاع می‌کرد. اما نئورئالیست‌ها، همراه با مردمی‌که در جنبش مقاومت جنگیده بودند، «انسان کوچک» را به‌عنوان قهرمان خویش برگزیدند، که بار زندگی‌اش را با شجاعت و اراده بر دوش می‌گیرد ولی نمی‌تواند سرنوشتش را تغییر دهد و همین غالباً او را به فقر و فلاکت ناشی از علت‌های اجتماعی – که مورد تأکید نئورئالیست‌ها است– محکوم می‌کند. قهرمان همیشه از وضع خودش آگاه نیست و همیشه نمی‌تواند به اقدام اجتماعی دست بزند. او غالباً می‌کوشد مسایل خودش را به‌عنوان **شخصی خصوصی** حل کند. به‌همین‌علت است که مضمون‌های عام عشق، مرگ، جدایی، دوستی، و یگانگی خانوادگی، مقام بسیار مهمی‌در آثار نئورئالیستی به دست آورده‌اند.

نئورئالیسم فقط بازتابی از یک مرحله‌ی معین در تکامل معنوی ادبیات و مردم بود و با بیداری امیدهای دموکراتیک در کشوری که تجربه‌ی دیکتاتوری فاشیستی و مبارزه‌ی شریف‌ترین **نیروهای ملت علیه فاشیسم** را از سر گذرانده بود پیوند داشت. اما وقتی اوضاع اجتماعی تغییر یافت، وقتی تضادهای اجتماعی سرمایه‌داری حادتر شد، هر چند در پس پرده‌ی تجهیز اقتصادی سرمایه‌داری ایتالیا پنهان بود که می‌خواست به‌اصطلاح «جامعه‌ی مصرف انبوه» را پی‌ریزی کند– حدود نثر شعری – مستند نئورئالیستی مطرح شد و رئالیسم انتقادی که به تحلیل و مطالعه‌ی روندها و پدیده‌های جدید اجتماعی پرداخته بود به‌هیچ‌وجه از اصول و تدابیر زیبایی‌شناختی آن استفاده نکرد و نمی‌توانست استفاده کند. نثر تحلیلی و واقع‌بینانه‌ی موراویا، که انسان را محصول شرایطی می‌داند که روابطی بغرنج و عمدتاً ناهمساز با آن دارد، خیال‌پردازی‌های افسانه‌ای و شاعرانه‌ی کالوینو، و هنر روایت‌پردازی طنزآمیز مونتلا، که ریشه در سنت‌های گوگول دارد و سرشار از دل‌سوزی برای «انسان کوچک» دنیای جدید است، و جستجوهای ادبی رئالیست‌های انتقادی در چارچوب نئورئالیسم نگنجیدند.

اما رئالیسم انتقادی ایتالیا ضمن دست کشیدن از اصول شعر نئورئالیستی، علاقه‌ی پیگیرانه‌اش به مضامین اجتماعی شناسایی‌شده توسط نئورئالیسم، روح انتقاد ملهم از جنبش مقاومت و مبارزه‌ی بعدی در راه حقوق دموکراتیک و صلح در برابر تهدید جنگی تازه و در برابر ارتجاع امپریالیستی را هم‌چنان حفظ کرد.

در همان حال، برخی از رئالیست‌های انتقادی، نه فقط ایتالیایی‌ها، ضمن بازگشت به سال‌های جنبش مقاومت، تدریجاً بر این واقعیت تأکید کردند که آرمان‌ها و امیدهای جنبش مقاومت تحقق نیافته است و آن را یک بدبختی بزرگ تاریخی دانستند. رئالیست‌های انتقادی ضمن تجسم سرنوشت‌های غم‌انگیز اعضای جنبش مقاومت که جامعه‌ی بورژوایی معاصر تمام درها را به رویشان می‌بندد و از حقوقی که در نبرد رویاروی مسلحانه به دست آوردند محروم‌شان می‌کند، بورژوازی معاصر را محکوم می‌کنند زیرا همین بورژوازی است که فعالیت‌های سازمان‌های نئوفاشیستی را یا تقویت می‌کند یا نادیده می‌گیرد و اعضای جنبش مقاومت – این فرزندان شریف مردم– را تعقیب می‌کند.

آرماند لانوکس در داستان «**وعده‌ی ملاقات بروژ**»[۸۸۴] نشان داد چگونه مردمی‌که در ارتش سری میهن‌پرستان فرانسه جنگیده بودند و هم‌چنان به آرمان‌های جنبش مقاومت وفادار بودند نمی‌توانستند جایی برای خودشان در دنیای بورژوایی پیدا کنند. قهرمانان این داستان، اعم از **روبرت دروئن** و دکتر **اولیویه دوروی**، در نقطه‌ی متقابلاً متضاد با جامعه‌ای قرار دارند که مجبورند در آن زندگی کنند، و این شکاف سراسر وجودشان را در بر می‌گیرد و بر احساسات خانوادگی نیز تأثیر می‌گذارد زیرا هر دو هم‌چنان به معیارهای اخلاقی و سیاسی سال‌های جنبش مقاومت وفادار مانده‌اند. **دوروی** پزشک یک بیمارستان روانی می‌شود و پیکرهای بیماران نشانه‌ای از دیوانگی رشدیابنده‌ی دنیای بورژوایی معاصر است، که در آن به روان‌پریشی‌های جنگی و ضدکمونیستی و بدبینی مجنونانه دامن زده می‌شود و انسان‌های دگراندیش تحت تعقیب قرار می‌گیرند. **پی‌یر دولسکور**[۸۸۵] در داستان «**فصل وجدان‌ها**»[۸۸۶] با آفریدن

---

[۸۸۴] Le Rendez- vous de Bruges

[۸۸۵] Pierre de Lescure

شخصیت نویسنده‌ی ضعیف‌الروحیه‌ای به‌نام وجدان، که سابقاً عضو جنبش مقاومت بود ولی اکنون هم‌چون آدمی ترسو از گذشته دست بر می‌دارد، نشان داد که چگونه به آرمان‌های جنبش مقاومت خیانت می‌شود.

اما آن‌چه برای سرنوشت رئالیسم انتقادی و معیارهای اخلاقی و معنوی راهنمای نمایندگان دموکراتیک‌اندیش آن همت جدی‌تر داشت کوشش‌هایی بود که برای قرار دادن جنبه‌ی بشردوستانه‌ی جنبش مقاومت در برابر جنبه‌ی انقلابی و فعال آن، یا حداقل برای جدا کردن این جنبه‌ها از یک‌دیگر به عمل می‌آمد، هم‌چنان که در داستان «دختر **بوب**»[۸۸۷] اثر **کارلو کاسولا** می‌توان دید که هنوز سایه‌ای از گناه اخلاقی به بوب- رزمنده‌ی جنبش مقاومت که اکنون توسط دستگاه عدالت بورژوایی تنبیه می‌شود- چسبیده است. این گناه با خلوص اخلاقی انگیزه‌های اولیه‌ی بوب و شجاعت اخلاقی عروسش **مارا** که ظاهر و باطنی پرتوان دارد و تجسمی‌از جنبه‌های مثبت شخصیت مردم است بخشوده نمی‌شود. چنین برخوردی با ارزیابی گذشته، دال بر نوسان‌های معنوی نویسنده است، که آشفتگی ناشی از پیچیدگی‌های واقعیت اجتماعی واقعیت اجتماعی معاصر در اذهان معاصران وی را منعکس می‌کند. در همان‌حال، معیارهای عالی اجتماعی و اخلاقی در ارزیابی واقعیت به رئالیست‌های انتقادی معاصر امکان داد تا چرخش جامعه‌ی سرمایه‌داری به ارتجاع، تقویت گرایش‌های محافظه‌کارانه در اقدامات اجتماعی بورژوازی و شعور بورژوایی را که موجب «پیگرد» و حملات وحشیانه به اندیشه‌های مترقیانه، تشدید کمونیسم‌ستیزی و نژادپرستی و حمایت از نئوفاشیسم می‌شود، ثبت کنند. در نمایشنامه‌ی لیون فوخت واگنر به‌نام «خطا یا شیطان در بوستون»[۸۸۸] و نمایشنامه‌ی آرتور میلر به‌نام «بوته‌ی آزمایش»[۸۸۹] درباره‌ی محاکمات جادوگران سده‌ی هفدهم در شهرهای بوستون و سالم، آن تعصب مذهبی و سیاسی را که در روزگار ما به خاکی حاصلخیز برای کوراندیشی ایده‌ئولوژیک و سیاسی، نظارت بر اذهان مردم، سرکوب آزادی شخصی و تولد دوباره‌ی فاشیسم تبدیل شده است مطالعه و محکوم کردند. داستان‌های

---

[۸۸۶].La saison des consciences

[۸۸۷].La ragazza di Bube

[۸۸۸].Wahn oder der TEUFEL IN Boston

[۸۸۹].The Crucible

طنزآمیز گراهام گرین به‌نام‌های «آمریکایی آرام» [۸۹۰]و «مأمور ما در هاوانا»[۸۹۱] منطقِ پوسیده، غیرانسانی و بیمارگونه‌ی برانگیزندگان «جنگ سرد» را افشا می‌کنند؛ اینان کارهای شریرانه‌ی خود را با سر وصدای فراوان درباره‌ی دفاع از اصول مقدس دموکراسی پیش می‌برند، که عملاً چیزی جز جنگ‌های اعلان‌نشده، بمباران شهرها و روستاهای آرام با بمب‌های ناپالم، درهم کوبیدن جنبش‌های توده‌ای، پشتیبانی از رژیم‌های ارتجاعی و دیکتاتوری، جنایت‌های دسیسه‌آمیز، سیاست جاسوسانه‌ی «ردا و دشنه»، خرابکاری، کارهای تروریستی، ارتشا و راهزنی نیست. گراهام گرین با نشان دادن فعالیت خائنانه و پس‌پرده‌ای **پایل** «آمریکایی آرام» که اعتقاد محکمی به برتری شیوه‌ی زندگی آمریکایی دارد، و با توصیف تغییرات ناگهانی جنگ خون‌خورانه‌ی سرّی از دید شخصی عادی به‌نام **ورمولد** که سابقاً هرگز سروکاری با سیاست نداشته است، مسأله‌ی انتخاب را که مسأله‌ای بنیادی برای رئالیسم انتقادی است مطرح می‌کند. «... دیر یا زود باید موضع‌گیری کرد. البته اگر بخواهیم انسان بمانیم.»

انسان ماندن، در درجه‌ی نخست به معنای جنگیدن با همه‌ی انواع و شکل‌های ارتجاع اجتماعی است. اکنون یکی از مهم‌ترین مضامین در نزد نویسندگان انسان‌گرای آلمان غربی افشای «گذشته‌ی نامعین» است. داستان‌های **ولفگانگ کوپن**[۸۹۲] به‌نام‌های «**کبوتران مرغزار**»[۸۹۳] ، «**گلخانه**»[۸۹۴] و «**مرگ در رُم**»[۸۹۵] زوال بسیاری از توهمات دموکراتیک در آلمان غربی و امید به نوزایش دموکراتیک و اصیل کشوری را که از لحاظ نظامی شکست خورد ولی از جنبش مقاومت با مقیاس و اهمیت کشورهای اروپایی اشغال‌شده توسط آلمان غربی خبری در آن نبود، نشان می‌دهد.

در سرزمین «معجزه‌ی اقتصادی» مقام‌های فرماندهی را دوباره افرادی چون ژنرال بودیان اس‌اس (**مرگ در رُم**)، که چیزی از گذشته را فراموش نکرده‌اند یا کنار نگذاشته‌اند، اشغال می‌کنند. کوپن نمونه‌ی بارزی از سیاست‌مداران ترسو

---

[۸۹۰] The Quiet American

[۸۹۱] Our Man in Havana

[۸۹۲] Wolfgang Koeppen

[۸۹۳] Tauben im Gras

[۸۹۴] Das Treib haus

[۸۹۵] Der Tod in Rom

و سازشکار آلمان غربی است که تسلیم خودشان به نیروهای ارتجاع و فاشیسم را در پس سخنان طولانی درباره‌ی دموکراسی پنهان می‌کنند و سرهای کریه‌شان را در آلمان غربی بلند می‌کنند. **هاینریش بول** در داستان‌های «**آدم کجا بودی؟**»[۸۹۶]، و «**دیگر هیچ نگفت**»[۸۹۷] و «**خانه‌ی بی‌مراقب**»[۸۹۸] و در داستان‌های کوتاهش ضمن اشاره به درس‌های گذشته، نشان داد که شکست ارتش هیتلر در جنگ دوم جهانی و زوال تاریخی میلیتاریسم آلمان، اجتناب‌ناپذیر بود. او در آثار اولیه‌اش سرباز عادی آلمانی را به‌عنوان حامل بدی و قربانی آن ترسیم می‌کرد. آن‌زمان، ماهیت و معنای جنگ به‌خوبی روشن نشده بود اما آن‌را هم‌چون روح پلیدی می‌دانست که روح انسان‌های سربازشده را نابود و خودشان را به موجوداتی آدم‌کش تبدیل می‌کند. لیکن بول، به‌دنبال گرایشی نرفت که مثلاً در داستان **هانس ورنر ریشتر**[۸۹۹] به‌نام «**بر باد رفتگان**»[۹۰۰] یا داستان سه‌جلدی «**هانس هلموت کرست**»[۹۰۱] به‌نام «**صفر هشت ممیز پانزده**»[۹۰۲] دیده می‌شد و در انتقاد از فاشیسم و گشتاپو، مشق نظامی و محیط تحمیق‌کننده‌ی سربازخانه‌ها- اما نه سرباز عادی – نوشته شده بود. ریشتر نشان می‌دهد که چگونه سربازان ارتش هیتلر که در ایتالیا شکست خورده و به اردوگاه‌های اسیران جنگی آمریکا برده شده بودند با فاشیست‌هایی می‌جنگیدند که اقتدارشان را مخفیانه در اردوگاه برقرار کرده بودند، اما در همان حال نشان می‌دهد که سربازان ارتش هیتلر چگونه وظیفه‌ی خودشان را شرافتمندانه در میدان‌های جنگ انجام دادند. ریشتر و کرست هرگز خودشان نپرسیدند که این وظیفه، عملاً به‌معنای جنگیدن تا آخرین گلوله است یا برگرداندن سرنیزه‌هاشان به‌سوی فاشیست‌هاست.

---

[۸۹۶]. Wo moc

[۸۹۷]. Und sugte kein einziges Wort

[۸۹۸]. Haus ohne Huter

[۸۹۹]. Hans Werner Richter

[۹۰۰]. Die Geschlagenen

[۹۰۱]. Hans Helmut Kirst

[۹۰۲]. ۰۸/۱۵

بول از این مسأله آگاه است و نشان می‌دهد که سربازان عادی نیز مسئول جنایت‌های فاشیسم هستند، زیرا همین‌ها در کشتار همگانی مردم دست داشتند و فقط قربانیان جنگ نبودند. او تأثیر مستقیم و غیرمستقیم جنگ بر شعور مردم، فروپاشی روابط خانوادگی و زناشویی، فقر معنوی نسل جوان را که در زیر آژیرهای حملات هوایی رشد یافت، در بازار سیاه تحصیل کرد و شاهد فساد اخلاقی بزرگ‌سالان، نمایش برهنه‌ی روابط انسانی و عنان‌گسیختگی خودخواهی انسان شد، نشان می‌دهد. بول تولد دوباره‌ی نیروهای فاشیست و کوشش‌شان برای به عقب برگرداندن عقربه‌ی تاریخ و تحمیل دوباره ایده‌ئولوژی تجاوزکارانه‌ی ناسیونالیستی و میلیتاریستی به ملت آلمان را ترسیم می‌کند. او نیز هم‌چون **گونتر وایزنبورن**[۹۰۳] (در داستان «**تعقیب‌کننده**»)[۹۰۴] معتقد است که بهترین راه مبارزه با تولد دوباره‌ی فاشیسم، ایده‌ئولوژی نئونازی و میلیتاریسم، فعال کردن نیروی مترقی در جامعه است. درنتیجه، او قهرمانان خودش را مانند **اولریش بشر**[۹۰۵] در داستان «**کمی پس از چهار**»[۹۰۶] یا **آلفرد آندرش**[۹۰۷] در داستان «**سرخ‌ها**»[۹۰۸] به انتقام‌گیری شخصی از فاشیست‌هایی که وجدانشان بار سنگین جنایات حیوانی را با خود می‌کشد وا نمی‌دارد. قهرمانان این داستان‌ها با پاسخ مثبت دادن به احساس نفرت شخصی خویش، کاری در جهت کمک به مبارزه با فاشیسم نکردند. تمرکز توجه بر این‌گونه مبارزه‌ی فردی، بازتابی از بی‌ایمانی نویسنده به امکان ایستادگی جامعه در برابر خطر نئوفاشیستی است.

رئالیست‌های انتقادی آلمان غربی ضمن مبارزه با «گذشته‌ی نامعین» نشان دادند اگر دموکراسی بورژوایی اپورتونیست آلمان غربی هم‌چنان چشم‌هایش را به گذشته‌ی جنایت‌کاران نازی ببندد، اینان به سادگی از زیر بار مسئولیت می‌گریزند و خودشان را با شرایط جدید سیاسی سازگار می‌کنند. مثلاً پاول ورلن سوندرمان شخصیت

---

[۹۰۳].Gunther Weisenborn

[۹۰۴].Der Verfolger

[۹۰۵].Ulrich Becher

[۹۰۶].Kurz nach٤

[۹۰۷].Alfred Andersch

[۹۰۸].Die Rote

داستان **پاول شالوک**[۹۰۹] به‌نام «انگلبرت راین‌که»[۹۱۰] قیافه‌ی یک دموکرات کاملاً معتقد را به‌خود می‌گیرد و همین نشان می‌دهد که روحیه‌ی نئوفاشیستی چگونه در مدارس آلمان غربی رخنه می‌کند. نویسنده در این داستان می‌کوشد با تلاش‌های ارتجاع برای فریفتن و مسموم کردن جوانان آلمانی غربی با اندیشه‌های مختصر دست‌کاری‌شده‌ی نئونازیستی مبارزه کند. **توماس والنتین**[۹۱۱] نیز در داستان «**بی‌مشاوران**»[۹۱۲] به همین موضوع پرداخته است.

میدان دید رئالیست‌های انتقادی، تدریجاً جنبه‌های گوناگون به‌اصطلاح «معجزه‌ی اقتصادی» را در برگرفت، و تصویر طنزآمیز آن در داستان ریشتر به‌نام («لینوس فلک» یا «تنزل مقام»)[۹۱۳] ترسیم شد؛ نویسنده در این‌جا به شیوه‌ای کاملاً منطقی و متقاعدکننده نشان داد که در آلمان غربی چیزی به‌نام دموکراسی واقعی وجود ندارد و تاکنون نیز وجود نداشته است، و تمام صحبت‌های مربوط به دموکراسی و دعوت به ادامه‌ی راه دموکراسی، تا این‌جا پوششی بر زدوبندهای سرمایه‌داران بوده است.

رونق اقتصادی، موجب پیدایش کاسب‌کارانی بی‌همه‌چیز و بنیان‌گذاران و آفرینندگان مؤسسات بزرگ صنعتی و ثروت‌های بی‌حساب، مانند **زیگرید مرک** شد که به‌کمک آمریکایی‌ها، صاحب یک شبکه‌ی سینمایی و رئیس یک شرکت فیلم‌سازی می‌شود و شغل پردرآمد فاسد کردن اذهان مردم با فیلم‌های هوادار جنگ را پیش می‌گیرد.

لینوس فلک، رذل بی‌اصول و قهرمان داستان نیز مصمم است ثروتمند شود، و مراحل زندگی شغلی او به نویسنده امکان می‌دهد تا پوسیدگی روزنامه‌نگاری ارزان، سینما و دیگر شاخه‌های صنایع فرهنگی را نشان دهد. لیکن داستان ریشتر، مانند داستان «مردی با خانواده‌اش»[۹۱۴] اثر **دیتر لاتمان**[۹۱۵] فقط حاوی انتقادی جزیی از نظام بورژوایی است.

---

[۹۰۹] Paul Schalluck

[۹۱۰] Engelbert Reineke

[۹۱۱] Thomas Valentin

[۹۱۲] Die Unberatenen

[۹۱۳] Linus Fleck oder der Verlust der Wurde

[۹۱۴] Ein Mann mit Familie

[۹۱۵] Dieter Lattmann

همین نکته را می‌توان درباره‌ی داستان «سال‌های پررنج»[۹۱۶] اثر گونتر گراس نیز گفت؛ او در این اثر طنزآمیز می‌خواهد مسایل بنیادی زندگی آلمان در سی‌سال گذشته را مطالعه و ترسیم کند. در این داستان اثری از تحلیل ترکیبی واقعیت نیست زیرا گراس نتوانسته است علل بنیادی رویدادهای بزرگ تاریخ- علل پیدایش فاشیسم و جنگ که آلمان را با فاجعه‌ی ملی روبه‌رو کرد- کشف کند. در آخرین داستان‌های بول بانام‌های «**بیلیارد در ساعت نُه و نیم**»[۹۱۷] و «**عقاید یک دلقک**»[۹۱۸] با انتقاد اجتماعی پردامنه‌تری روبه‌رو هستیم: بسیاری از جنبه‌های زندگی در آلمان با مرکزیت بُن، توطئه‌های ارتجاع سیاسی و کلیسا که اردوگاه بورژوایی را متحد و یک‌پارچه می‌کنند، انتقاد و تمسخر و اخلاقاً محکوم شده‌اند. **هانس اشنیر** دلقک حرفه‌ای و فرزند کارخانه‌دار ثروتمند منطقه‌ی راین، از خانواده‌اش می‌گسلد و در همان حال تمام پیوندهای معنویش با جامعه‌ی بورژوایی را نیز که خودش را از آن رانده و بیگانه می‌داند، قطع می‌کند. او انتخابش را انجام می‌دهد و از این جامعه بیرون می‌افتد. اما پاسخ دادن به این پرسش که این جستجوگر تنهای حقیقت به کجا و به چه کسی خواهد رسید بسیار دشوار است زیرا بول، مانند دیگر رئالیست‌های انتقادی آلمان، فاقد یک برنامه‌ی مثبت اجتماعی است. برنامه‌های آنان یا به حمایت از ایده‌ئولوژی سوسیال‌دموکراتیک خلاصه می‌شود- مانند گونتر گراس و ریشتر- یا شکل انتقاد از سرمایه‌داری به دیدگاهی مطلقاً انسان‌گرایانه را به خود می‌گیرد. این آرمان اجتماعی تیره‌گون، صفت مشخص‌کننده‌ی بسیاری از نویسندگان رئالیست جدید است و انتقاد آنان از واقعیت را ضعیف می‌کند. شاهد این مدعا، مخصوصاً، کار «مردان جوانِ خشمگین» است که در روزگار خودشان شدیداً به جنبه‌های فردی زندگی معاصر انگلیس تاختند.

جیمی دیکسون، دانشجوی دوره‌ی فوق لیسانس و قهرمان داستان «**جیم خوشبخت**»[۹۱۹] اثر **کینگزلی امیس**[۹۲۰]، که با امید به تحقیق استعدادهایش وارد زندگی می‌شود، با وجود تمامی تواضعش، با میان‌حالی و یک‌نواختی زندگی

---

[۹۱۶] Hunde jahre

[۹۱۷] Billiard um halb zehn

[۹۱۸] Ansichten eines Clowns

[۹۱۹] Lucky Jim

محتومش روبه‌رو می‌شود و علیه آن می‌شورد. اما کل شورش جیمی عبارت است از به مسخره گرفتن این محیط و دست انداختن خودش. داستان‌های «**جان وین**»[۹۲۱] نیز سرشار از انتقاد است. لیکن «مردان جوان خشمگین» ضمن تمسخر ورشکستگی معنوی بورژوازی جدید و تحقیر فقر معنوی آن و نشان دادن فقدان چشم‌انداز زندگیِ بامعنی و خلاق برای قهرمانان‌شان، چیزی جز خشم خودشان برای گذاشتن در نقطه‌ی مقابل جامعه‌ای که از آن متنفر بودند، نداشتند، که این نیز آنان‌را به اقدام آگاهانه‌ی اجتماعی تشویق نکرد.

جیمی پورتر قهرمان نمایشنامه‌ی «**جان آزبورن**»[۹۲۲] به‌نام «با خشم به گذشته بنگر!»[۹۲۳]، شدیدترین حملات را متوجه انگلستان بورژوایی کرد. در پس کلبی‌صفتی غیرطبیعی و پرخاشِ تند و کنایه‌دار او به تفکر محافظ کارانه‌ی بورژواها، عطشی به زندگی پرمعنا نهفته است، ولی در عوض، او به زندگی خفه و یک‌نواخت، بگومگوهای مکرر با همسر نادان و مطیع‌اش که پر از تعصبات طبقه‌ی متوسط است، ناخشنودی و نارضایتی جان‌سوز از خود و خشم محکوم است.

جیمی پورتر چیزی جز خشم خودش ندارد و نمی‌داند بر روی ویرانه‌های بنای جامعه‌ای که در اشتیاق نابود کردنش است، چه چیزی باید بسازد.

نبود اندیشه‌های سازنده‌ی اجتماعی در وجود «مردان جوان خشمگین»، هنر ایشان را فقیر و عنصر انتقادی آثارشان را تضعیف کرد و آن‌را به یک حادثه‌ی ضمنی در خور توجه، نه چیزی بیش، در تکامل رئالیسم انتقادی معاصر تبدیل کرد.

لیکن لازم به یادآوری است که رئالیسم انتقادی معاصر در جستجوی چشم‌اندازی حقیقتاً تاریخی در کشورهای بسیار پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری، با پاره‌ای دشواری‌های عینی ناشی از دگرگونی‌های ساختاری خود نظام سرمایه‌داری و

---

[۹۲۰]. Kingsley Amis

[۹۲۱]. Wain John

[۹۲۲]. John Osborne

[۹۲۳]. Look Back in Anger

پیدایش تضادهای طبقاتی در جامعه‌ی بورژوایی به‌شکل‌هایی متفاوت با دهه‌های پیشین، رو به‌رو شده است. این تضادها همواره و بی‌درنگ به‌عنوان تجلی تضاد اصلی سرمایه‌داری یعنی تضاد میان ماهیت اجتماعی تولید و مالکیت، و برداشت خصوصی تولیدات، تظاهر نمی‌کنند.

گوئیدو پیوونه[۹۲۴] نویسنده‌ی نامدار ایتالیایی ضمن سخنرانی در سمپوزیومی که برای بررسی جنبه‌های داستان و داستان‌نویسی در **لنین‌گراد** تشکیل شده بود گفت «واقعیت، امروزه مجردتر از گذشته است.»

انقلاب عملی و فنی که امروزه سراسر جهان را در بر گرفته است، پیش‌رفت شگفت‌آور صنعت که با استفاده از دستاوردهای اتوماسیون و سیبرنتیک و برنامه‌ریزی اقتصادی تسریع شده است تغییراتی را در عرصه‌ی تولید، طراحی و اجرای شکل‌ها و نوع‌های جدیدی از مصرف انبوه و گسترش وسایل و امکانات جدید و مؤثر ارتباطی موجب شده است. دگرگونی دموکراسی بورژوایی، افزایش چشم‌گیر در تعداد سازمان‌های اجتماعی – اتحادیه‌های کارگری، سازمان‌های فرهنگی، دینی و مانند این‌ها– با ایجاد توهماتی درباره‌ی گسترش آزادی‌های دموکراتیک، تأثیری بسیار جدی بر شعور دموکراتیک مردم دارد و قاعدتاً با پاشیدن بذر امید به حل مسایل اجتماعی از این راه، موجب گمراهی آن می‌شود.

درآمیختگی تصاعدی سرمایه‌ی انحصاری و دولت، ماشین انحصاری با ماشین دولت، امکان پنهان کردن ماهیت استثماری دولت بورژوایی و تشدید استثمار مستقیم و غیرمستقیم زحمت‌کشان به‌دست انحصارات را فراهم می‌آورد. امتیازاتی که انحصارات اجباراً به زحمت‌کشان داده‌اند سطح متوسط مصرف شخصی را بالا برده است و این نیز به‌نوبه‌ی خود بر شعور طبقاتی ایشان تأثیر گذارده است. در همان‌حال، کارگران برای حفظ سطح مصرفی که به دست آورده‌اند، مجبورند دست به اقدامات اعتصابی بزنند، که هر روز بر دامنه و شدتش افزوده می‌شود. اعتراض به ناانسان شدن انسان به‌وسیله‌ی سرمایه‌داری جدید و روش‌های جدید تولید که انسان را از ایفای نقشی فعال در کار محروم می‌کنند و او را تا حد زائده‌ای در کنار ماشین یا نظام تولیدی پایین می‌آورند نیز رو به گسترش است. هراس توده‌های

---

[۹۲۴] Guido Piovene.

مردم از سرنوشت جهان روزبه‌روز بیش‌تر می‌شود و هم‌چنان شاهد افزایش تجاوزگری محافل ضدسوسیالیست و بیش‌تر شدن خطر جنگ هستند.

ادبیات و هنر امروز با واقعیتی بغرنج مواجه است که فاجعه‌ها و آشوب‌های وحشت‌ناکی را در خود دارد. این واقعیت را فقط آن هنری می‌تواند بفهمد، تحلیل و به‌درستی منعکس کند که به رئالیسم به‌عنوان روش خلاقِ خود، وفادار بماند. گرایش‌های غیررئالیست در هنر معاصر قادر به اجرای این وظیفه‌ی مهم نیستند.

رئالیسم انتقادی، که هم‌چنان به رشد و غنی‌تر کردن اصول زیبایی‌شناختی‌اش در عصر جدید ادامه می‌دهد، روندهای اجتماعی مؤیّد واقعیت بنیادی تاریخ معاصر - نشستن نظام اجتماعی مبتنی بر اصول سوسیالیسم به‌جای نظام کهنه‌ی سرمایه‌داری – را جمع‌بندی و منعکس کرده است. رئالیسم انتقادی ضمن تجسم زندگی در جامعه و تحلیل رابطه‌ی فرد و جامعه در شرایط جدید تاریخی، نشان داده است که اکنون شرایط لازم برای از میان برداشتن بیگانگی و پی‌آمدهای آن، در جامعه فراهم می‌آید. از این لحاظ، رئالیسم انتقادی، هم‌چون متحد رئالیسم سوسیالیستی عمل می‌کند. دستاوردهای رئالیسم انتقادی بر تحلیل، مطالعه‌ی هنری و شناخت واقعیت، بر تجسم انسان و ارتباطات مشخص‌اش با محیط اجتماعی زندگی و فعالیت استوار است.

رئالیسم جدید وسیعاً از انواع گوناگون بیان هنری– مونتاژ، تک‌گویی درونی، مستقیم و غیرمستقیم، جابه‌جایی زمان در روایت، بازگشت به گذشته و آغاز عمل، خطوط موضوعی متوازی در دوران طرح کلی اصلی، و شخصیت‌پردازی نمادین– سود می‌جوید. سنت رئالیستی سده‌ی نوزدهم، در کنار این وسایل و روش‌های نسبتاً تازه‌ی هنر قصه‌نویسی، هم‌راه با حرکت تاریخی طرح کلی داستان و توصیف همه‌جانبه‌ی شخصیت‌ها، صحنه‌ی عمل، شرایط و محیط، هم‌چنان به تکامل خود ادامه می‌دهد.

تمام این وسایل و روش‌های گوناگون ادبی، در صورتی‌که به شناخت هنری جهان کمک کنند به‌خوبی بر اصول زیبایی‌شناسی رئالیسم منطبق می‌شوند. زیرا رئالیسم در لحظه‌ای آغاز می‌شود که حرکت طرح کلی داستان و تکامل

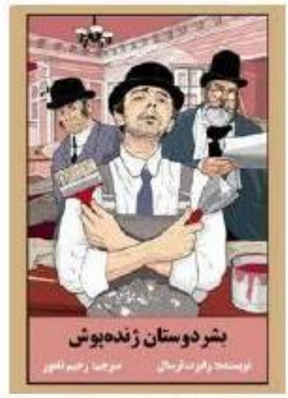
شخصیت‌های ثمره‌ی مطالعه‌ی واقعیت، روابط فرد با جامعه و زندگی اجتماعی مردم با تضادهای اصلیش توسط نویسنده باشند.

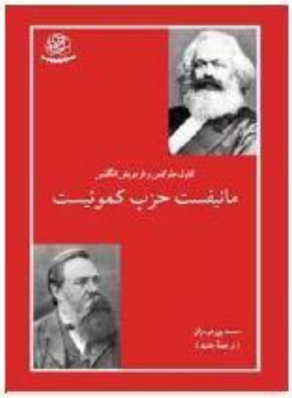
ادبیات رئالیستی، پیش‌رفت و تکامل انسان در امتداد جاده‌های تاریخ، شناخت نقش خودش به‌عنوان سازنده و آفریننده‌ی تاریخ و به‌عنوان اصل فعال پیش‌رفت فکری و اجتماعی را نشان داده است– و این هم‌چنان به‌معنای عظمت آن، تضمین تکامل آن، و آینده‌ی تابان آن است.

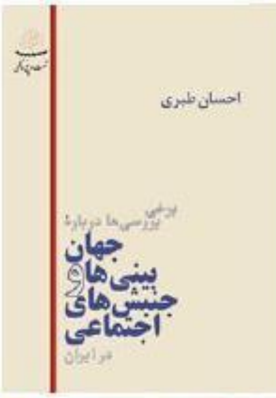
انسان، با عظمت کارها و رنج‌هایش، با کمال و پیچیدگی تجلیات روحی‌اش، امکاناتش و اراده‌اش به آفرینندگی– موضوع راستین ادبیات رئالیستی است. انسان، که خودش را از بندهای اسارت، بی‌عدالتی و استثمار می‌رهاند تا به آزادی واقعی برسد– قهرمانی است که آینده به او تعلق دارد.



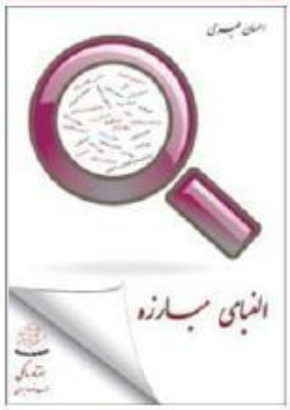
کتاب‌هایی که حتماً باید خواند !













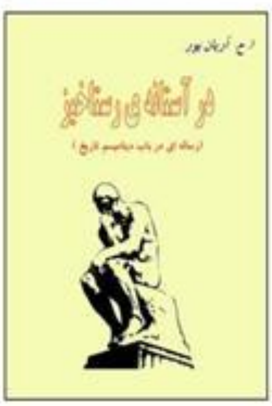




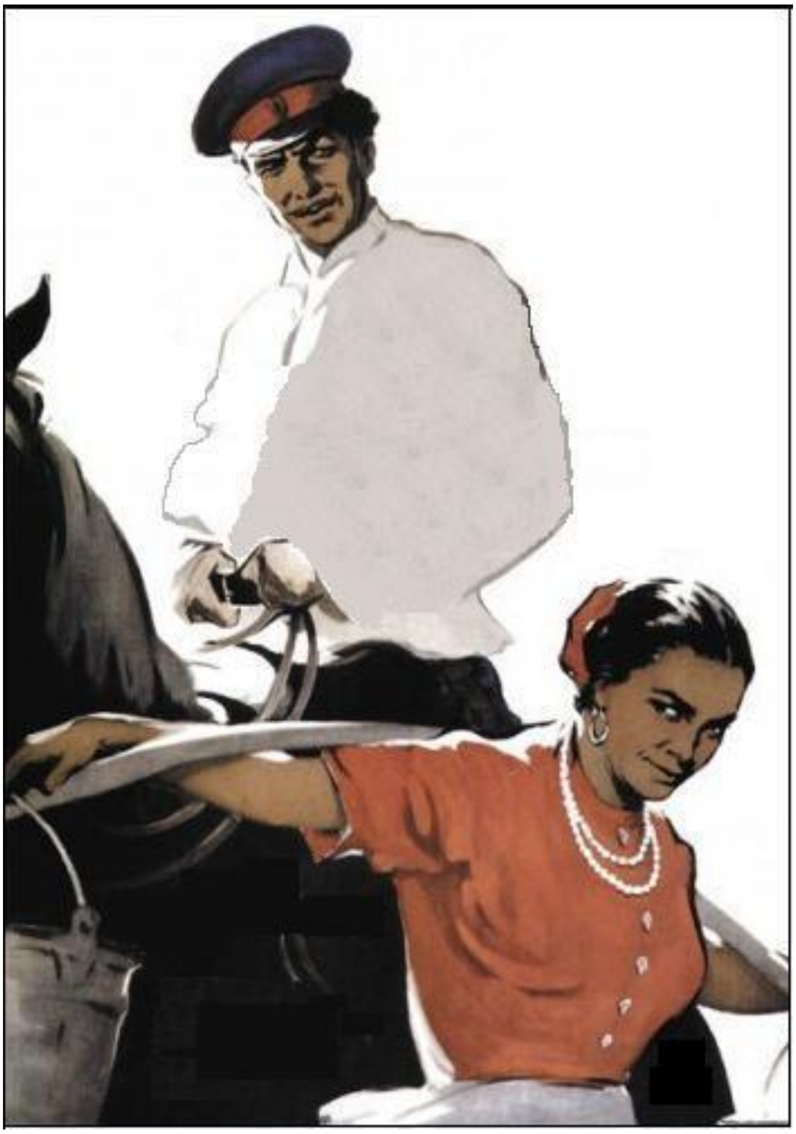








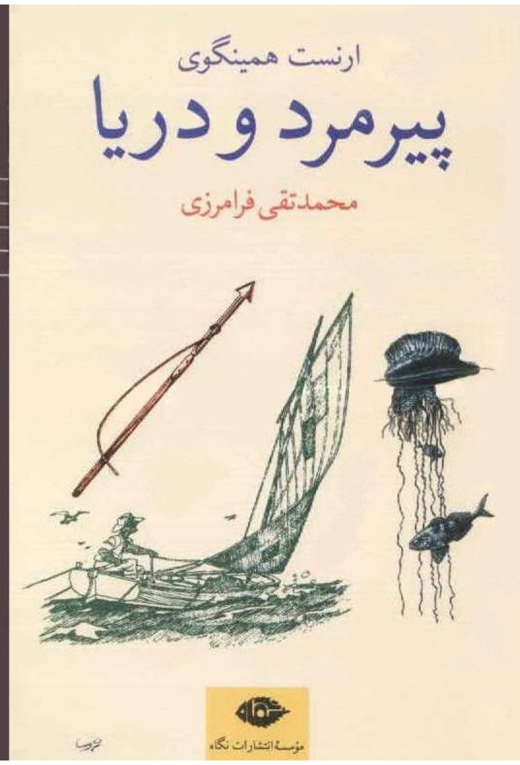
در دستِ تهیه:

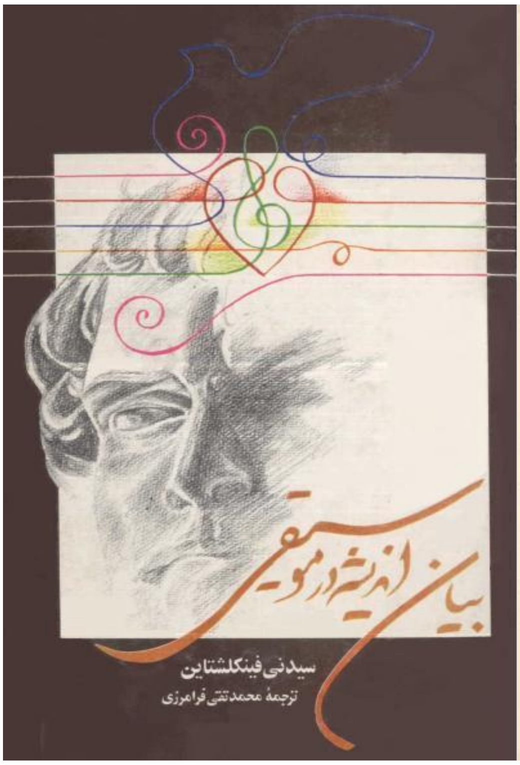


«دُن آرام» اثر جاودانه میخائیل شولوخوف

با ترجمه‌ی رفیق توده‌ای محمود اعتمادزاده (رفیق به‌آذین)

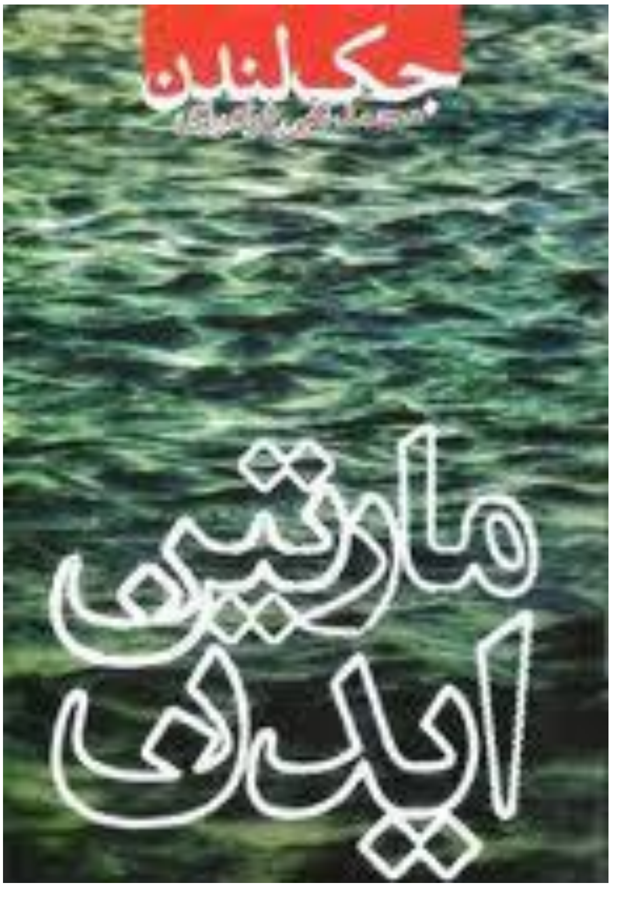
آثاری از مترجم بزرگ محمدتقی فرامرزی در «به سوی آینده»







در دستِ تهیه:



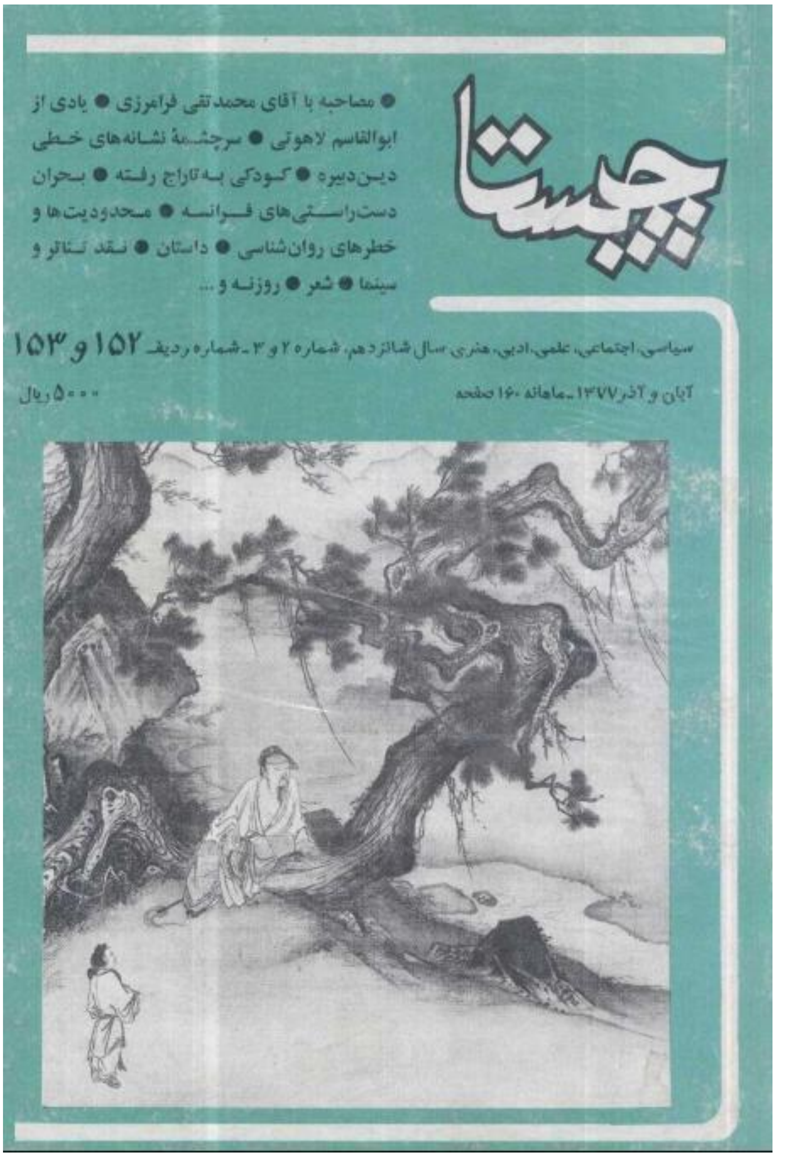


(مارتین ایدن) اثر جک لندن، مترجم محمدتقی فرامرزی



مترجم شهیر محمدتقی فرامرزی

مصاحبه‌ی محمدتقی فرامرزی با مجله‌ی «چیستا»





مصاحبه با
آقای محمدتقی فرامرزی
(مترجم و پژوهشگر)

استاد محمدتقی فرامرزی، مترجم و پژوهشگر پیشرو و برجستهٔ کشور ماست که نسلی از مردم ما در نتیجهٔ مطالعه آثار تاریخی، هنری و ادبی او با این عرصه‌های فرهنگی آشنا شدند و یا آشنایی خود را ژرفا و گستردگی بخشیدند. استاد فرامرزی، فرهنگیِ زحمتکش و شریفی است که در عین تلاش و کوشش وافر و ارزنده کمتر سخن گفته است. ضمن سپاس از ایشان که وقت گران‌بهای خود را در اختیار ما گذاردند، پای صحبت ایشان می‌نشینیم:

جناب آقای فرامرزی

لطفاً: از گذشتهٔ خودتان بگویید. از اولین آشنایی‌تان با کتاب، با ادبیات و ترجمه. از افرادی بگویید که ناخودآگاه یا آگاهانه عشق به‌ترجمه را در شما برانگیختند. در نوجوانی چه کتاب‌هایی می‌خواندید؟ چه اندیشه‌ای در سر داشتید؟ چه می‌نوشتید؟ و چگونه می‌نوشتید؟ فضایِ حاکم برخانواده، برحلقهٔ دوستان و برجامعهٔ آن زمان تا چه حدّ تشویق کننده بود؟

■ من، محمدتقی فرامرزی، متولد ۱۳۲۵ (زنجان)، مترجم آزاد و رسمی در زبان انگلیسی هستم. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در تهران (دبیرستان دارالفنون) به‌پایان رساندم (۱۳۴۵)، و در همان سال وارد دانشگاه تهران شدم. تحصیل در رشتهٔ زبان انگلیسی را در سال ۱۳۴۹ به‌پایان رساندم. در سال ۱۳۵۶ وارد تحصیلات فوق لیسانس (رشته کتابداری) دانشگاه تهران شدم. به‌علت تعطیلی چندِ سالهٔ دانشگاه، در سال ۱۳۶۲ از این رشته فارغ‌التحصیل شدم. از سال ۱۳۵۲ کار ترجمه را با انتشار کتاب مسایل زیباشناسی و هنر آغاز کردم. دو سال از عمرم را به کارمندی (سرپرستی مترجمان و انتشارات فارسی) در سازمان بین‌المللی کار، سازمان ملل، در ایتالیا و چند کشور دیگر گذراندم. از سال ۱۳۶۵ به‌بعد در ایران بوده‌ام. تا سال ۱۳۵۹ در

شرکت انتشاراتی **دانش نو** ویراستار بخش کتاب‌های مصور بودم. در آن سال‌ها برای آشنایی با اصول و روش‌های پیشرفتهٔ تألیف، پژوهش، ویرایش، سازماندهی، و انتشار کتاب‌های مصور به‌آمریکا اعزام شدم. در سال‌های ۱۳۶۳ ـ ۶۴ سرپرست بخش ویرایش شرکت **ایران یاد** بودم، و تدوین دایرةالمعارف تاریخ جهان از جمله کارهایی بود که در آن‌جا زیر نظر من و با همکاری تعدادی از مترجمان و ویراستاران کشور آغاز شد. از سال ۱۳۶۵ تا ۱۳۷۵ با شرکت خدمات مهندسی برق (مشانیر)، وابسته به‌وزارت نیرو، همکاری کرده‌ام. کارهای تالیف و ترجمه را نیز در خلال فرصت‌هایی، از ۱۳۵۲ تاکنون دنبال کرده‌ام. در حال حاضر سرپرستی تدوین یک دایره‌المعارف عمومی را در شرکت **خدمات کامپیوتری بهین سیستم** برعهده دارم. این کار چند ساله، تا دو سه ماه آینده تکمیل و تحویل داده خواهد شد.

گرایش و آشنایی من با کتاب از نخستین سال‌های تحصیل در دورهٔ اول متوسطه آغاز شد، و در طی سال‌های تحصیل در دبیرستان دارالفنون (۱۳۴۳ ـ ۴۵) به‌مراحل بالاتر رسید. بیشتر دبیران آن روزی دارالفنون، بسیار جدی تدریس می‌کردند و شیوهٔ کارشان با شیوهٔ تدریس بسیاری از استادان بعدی من در دانشگاه قابل مقایسه بود. بیشترشان نویسندگان کتاب‌های درسی، دوره‌های اول و دوم متوسطه بودند. علاوه بردرس‌های علمی و عمومی، بحث‌های مربوط به‌ادبیات، تاریخ، و جغرافیای ایران با دقت و موشکافی بی‌مانندی با استفاده از کتاب‌های جنبی شکافته و به‌دانش‌آموزان تفهیم می‌شد. آنچه در دارالفنون آموختم، خواندن چند کتاب غیردرسی در کنار یک کتاب درسی و تکمیل اطلاعاتم در آن موضوع ویژه بود. ادامهٔ این روش، نوعی جامع‌نگری در من پدید آورد و دریافتم که این روش را باید تا پایان عمر دنبال کنم. از معلمان فراموش‌نشدنی آن روز، به‌جاست از آقایان شریفیان، عبدالهی، نبهی، و کمره‌ای یاد کنم. کفهٔ ترازوی مطالعات من در آن سال‌ها، در سمت ادبیات، تاریخ، و جغرافیای ایران و جهان سنگینی می‌کرد. عشق به‌استقلال واقعی وطن و تلاش در راه احیای آن، بیزاری از وابستگی، آزادی قلم، و احترام به‌اهل قلم و اندیشه، و استقرار عدالت اجتماعی، بنیان‌های فکری مرا در آستانهٔ ورود به‌دانشگاه تشکیل می‌داد.

اما آشنایی با زبان انگلیسی، مانند آنچه برای همهٔ بچه‌های مدرسه پیش می‌آید، برای من نیز از نخستین سال دبیرستان (کلاس هفتم) آغاز شد. به‌هردلیلی، مقدمات زبان انگلیسی را در همان سال اول، سریع مطالعه کردم و قبل از پایان سال اول دبیرستان، متوجه شدم که تمام ساختار جملهٔ زبان انگلیسی را می‌شناسم و می‌توانم مطالبی را به‌این زبان بیان کنم. تابستان همان سال، در خیابان فردوسی تهران، سه جهانگرد آلمانی چیزی به‌زبان انگلیسی از من پرسیدند. بعد از آن که راهنمایی‌شان کردم، از من خواستند که ایشان را تا اصفهان همراهی کنم.

من نیز چنین کردم. یک هفته با آنها اصفهان را گشتم و علاوه بر تمرین مکالمه، خیلی نکته‌های تاریخی و اجتماعی و سیاسی نیز از آنها (که از قضا بسیار کتاب‌خوان بودند) شنیدم و فراگرفتم. احاطه به‌صحبت کردن، باعث شد که در سال‌های بعد (پیش از ورود به‌دارالفنون) معلم زبان انگلیسی از من بخواهد که کلاس زبان انگلیسی را ترک کنم. اما این برشدت علاقه‌ام به‌این زبان افزود. در سال‌های تحصیل در دبیرستان، انتشار آثار تاریخی و ادبی نویسندگان ایران و جهان به‌صورت کتاب‌های جیبی و ارزان از سوی شرکت کتاب‌های جیبی، تازه آغاز شده بود. نوشته‌های صادق هدایت، جمالزاده، حجازی، تاریخ ایران باستان (پیرنیا)، و گزیدهٔ نثر پارسی (کریم کشاورز) از جمله کتاب‌هایی بود که در سال‌های اول دبیرستان مطالعه کردم. دوستان من از همان آغاز، جملگی سیاسی بودند. مثلاً در تظاهرات ۱۵ خرداد، من بی‌اغراق و بی‌آنکه به‌طور دقیق بدانم چه می‌کنم، همراه دوستانم، در کوچه پسکوچه‌ها و خیابان‌های تهران و در میان امواج تظاهرکنندگان بودم. دوستانم بیش از خانواده‌ام در من تاثیرگذار بودند.

گرچه نوشتن و ترجمه کردن را از سال‌های دانشگاه آغاز کردم، ولی در سال‌های دبیرستان نیز به‌نوشتن علاقه‌مند بودم. من و یکی از دوستانم، نقش دو فیلسوف را به‌خود می‌گرفتیم و با هم مجادلهٔ قلمی می‌کردیم و می‌کوشیدیم درستی نظرات خود را اثبات کنیم. این کار را از فلاسفهٔ یونانی عهد باستان آغاز کردیم و تا پایان قرن ۱۹ ادامه دادیم. مانند هرعرصهٔ دیگر، در این زمینه نیز تازه تازه، کتاب‌هایی ترجمه و منتشر می‌شد. به‌هرموضوعی که احساس می‌کردم مختصر علاقه یا نیازی دارم، سر می‌کشیدم. اما کتاب خواندن، بیشترین اثرش این بود که چشمان مرا به‌آنچه براین جهان و مردمان آن گذشته است، باز کرد و امیدهای بسیار برای آینده در من برانگیخت. چون آزادانه و بی‌هیچ قالب دستوری یا دستکاری شده یا اجباری مطالعه می‌کردم، بسیار سریع یاد می‌گرفتم. گاهی، اگر درسی را فقط دوبار می‌خواندم، می‌توانستم آن را موبه‌مو پس دهم. از این آمادگی ذهنی برای به‌خاطر سپردن لغات انگلیسی و فارسی و هرآنچه نیاز داشتم، تا بیشترین حد ممکن استفاده کردم.

امروزه وسایل ارتباطی در ایران و جهان با شتابی درنگ‌ناپذیر در مسیر گسترش و همه‌گیر شدن هستند. از صدها روزنامه و مجلهٔ عمومی و تخصصی گرفته تا شبکه‌های اطلاع‌رسانی محلی و بین‌المللی، دیسک‌های فشرده و غیره، در روزگار ما یا اثری نبود یا بسیار محدود بود. هرچه در اطراف خود دقیق می‌شدم، عقب‌ماندگی فرهنگی را بارزتر از هرپدیده‌ای می‌دیدم. کتابخانه به‌این فراوانی نبود. تعداد ناشران کشور از تعداد انگشتان دو دست فراتر نمی‌رفت. به‌همین علت، پیوستن به‌اهل قلم در جهت انتقال اطلاعات و آگاهی بخشی به‌چنان مردمی، از هدف‌های نهفته و ناگفتهٔ من و دوستانم بود.

○ ***استاد عزیز، اصولاً چرا ترجمه می‌کنید؟ چه انگیزه‌ای دارید که به کار دشوارِ ترجمه، آن‌هم در شرایط سخت فعلی کشور ما، هم‌چنان ادامه می‌دهید؟***

■ پی‌گیری کار ترجمه یا پرداختن به کارهای قلمی در اوضاع اقتصادی کنونی، کاری بس دشوار است. اما علاقه به‌این کار به‌قدری در من زیاد است که می‌خواهم بگویم هیچ روزی از عمرم را بی‌مطالعه و بی‌ترجمه نمی‌گذرانم. در ترجمهٔ کتاب، همان انگیزه‌هایی که در پاسخ به‌پرسش نخست برشمردم، امروز هم مشوق و محرک من است. اما چون در بیشتر رشته‌ها قدرت ترجمه دارم (به‌ویژه از فارسی به‌انگلیسی در رشته‌های آب، خاک، زمین‌شناسی، نیروگاه‌های گوناگون، مدارک حقوقی، اسناد مناقصه و قراردادهای عمرانی و فنی) بخشی از ساعات روزانه‌ام را به‌ترجمهٔ این گونه متن‌ها اختصاص می‌دهم تا چرخ زندگی مادی را در حرکت نگهدارم. زندگی و ادامهٔ ترجمه و تالیف کتاب در چنین شرایطی، به‌اندکی هوشیاری نیازمند است. هنوز مانند بسیاری از مردم، دجار سردرگمی نشده‌ام و می‌توانم دستی در کار مورد علاقهٔ خویش داشته باشم.

○ ***تعریف شما از ترجمه چیست؟ آیا فن است یا هنر؟ آموختنی است یا سرشتین؟ اصولاً می‌دانید که در گذشته مباحثِ نظری ترجمه حول مسایلی چون: تمایل به‌زبان مبدا یا به‌زبان مقصد، زیبا بودن یا امین بودن ترجمه، آزاد بودن یا تحت‌الفظی بودن ترجمه، تاکید برشکل یا محتوا دور می‌زد؛ اما در مباحث نظریه‌پردازان معاصر سخن از «اصل تاثیر برابر» است؛ یعنی متن ترجمه شده باید همان تاثیری را در خواننده ایجاد کند که متن اصلی برمخاطب داشته است. این اصل برعنصر خواننده تاکید دارد. مترجم قبل از هرچیز از خود می‌پرسد: خوانندهٔ این متن کیست؟ درک اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، زبانی و ادبی او چگونه است؟ عکس‌العمل او در برابر ترجمه چه خواهد بود؟ به‌این ترتیب مترجم با پای‌بندی به‌خواننده برای خود انعطافِ بسیاری قایل است و به‌خود اجازه می‌دهد تنوعی از سبک‌ها و تکنیک‌های مختلف را به کارگیرد. لطفاً بفرمایید نظرتان دربارهٔ اصل تأثیر برابر چیست؟ آیا این اصل معیاری صرفاً ذهنی است و تحقق عملی آن غیرممکن است؟ یا این اصل در مورد همه یا دست‌کم برخی از متن‌ها کاربرد دارد؟ در این صورت چگونه می‌توان در ترجمه، تأثیر برابر ایجاد کرد و اساساً تحقق یا عدم تحقق تأثیر برابر در ترجمه را چگونه می‌توان معلوم کرد؟***

■ من هم مانند بسیاری از مترجمان، همواره با این پرسش مواجه بوده‌ام و پاسخ یا پاسخ‌هایی تجربی به‌آن داده‌ام. ترجمه با آن‌که قدمتی به‌اندازهٔ تاریخ بشر دارد، مراحل تکامل نظری آن همانند دیگر رشته‌های علوم و فنون، در نیمهٔ دون قرن بیستم آغاز و طی شد. تا چند ده سال، در تعریف ترجمه یا الزامات آن به‌زبان مبدا و زبان مقصد، ترجمهٔ آزاد یا تحت‌اللفظی، شکل و محتوا اشاره می‌شد. اما این،گونه‌ای تشریح فیزیکی فعالیتی ذهنی در عالی‌ترین سطح

ممکن بود. ترجمه از نظر من، انتقال معنی از یک زبان به‌زبانی دیگر برای ایجاد تاثیر مطلوب گوینده یا نویسنده است. مصداق بارز آن، ترجمهٔ حضوری یا ترجمهٔ دستگاهی در سازمان‌های بین‌المللی است، که من نیز مدتی به‌آن اشتغال داشتم. واکنش شنونده یا خواننده، بهترین ملاک برای ارزیابی درستی ترجمه و انتقال تأثیرات است. این اصل در همهٔ انواع ترجمه کاربرد دارد و مترجم علاوه برشناخت مخاطبانش باید از اطلاعات پایه در رشته‌ای که ترجمه می‌کند برخوردار باشد. در ترجمهٔ شفاهی، علاوه براحاطه بـه‌روش‌های فـنی و آشـنایی بـا تـلفظ‌های گوناگون و اصطلاح‌های فنی هررشته، مترجم باید از قدرت دریافت و انتقال سریع نیز برخوردار باشد.

○ ***آیا در نگارشِ فارسیِ آثارِ ترجمه شدهٔ خود، از روش ویـژه‌ای پـیروی مـی‌کنید؟ آیـا اصـولاً به‌ویراستاریِ ویراستاران معتقدید؟ یا به‌اصلِ قرائتِ متن ترجمه بـرای خـوانـندهٔ اول ـ کـه در دارای آگاهی در آن نوع به‌خصوص ترجمه است ـ و لحاظ نظرات او باور دارید؟ به‌طور کلی آیـا بـه‌وجود قواعدی برای نگارش فارسی اعتقاد دارید؟ اگر پاسخ مثبت است؛ آن قواعد کدامند و آیا آن روش به‌خصوص را به‌سایر مترجمان نیز توصیه می‌کنید؟ چرا؟***

■ در نگـارش فـارسی از پـذیرفتنی‌ترین شکـل رسـم‌الخـط (شـیوه‌نامه) اسـتفاده مـی‌کنم. به‌ویراستاری، به‌دو شکل، اعتقاد دارم: یکی ویرایش فنی (اعمال رسم الخط یا شیوه‌نامهٔ ویـژه هرمؤسسهٔ انتشاراتی) و دیگری ویرایش محتوایی (که هردو شکل مزبور در ویـرایش مـتنهای تالیفی مصداق پیدا می‌کند). در ویرایش ترجمه، احاطهٔ ویراسـتار (در حـدی فـراتـر از شـخص مترجم) به‌اصول ویرایش و زبان بیگانه نیز باید برجنبه‌های فوق افزوده شود. در غیر این صورت، ویرایش به‌جنبه‌های فنی و صوری محدود می‌شود. خواندن متن برای خوانندهٔ اول، در حکـم نوعی ویرایش (فنی و محتوایی) است، و اگر چنین شخصی یک متخصص در موضوع ترجـمه شده باشد، نتیجه‌ای بسیار مطلوب خواهد داشت. اما شخص ویراستار، اگر دارای جـمیع ایـن شرایط باشد، کاری مطلوب‌تر انجام خواهد داد. در کشور ما، کمتر ناشری از ویراستاران شایسته (یا مشاوران متخصص) در ارزیابی فنی و محتوایی کتاب‌ها استفاده می‌کند. این نکته به‌ویژه در مورد سیل ناشران بی‌تخصص در به‌اصطلاح رشتهٔ کتاب‌های کـمک درسـی صـدق مـی‌کند. در گذشته، مؤسسهٔ انتشارات فرانکلین، این سنت را پایه‌گذاری کرد. مؤسسهٔ انـتشارات امـیرکبیر قدری به‌آن سنت نزدیک شد. در حال حاضر، فقط ناشران بزرگ، مانند انتشارات انقلاب اسلامی، مرکز نشر دانشگاهی، و سروش، به‌درجاتی، این سنت را دنبال می‌کنند.

توصیهٔ من به‌مترجمان جوان این است که حتما از یک شـخص صـاحب‌نظر بـخواهـند کـه ترجمه‌شان را بخواند و دربارهٔ نکات فـنی و مـحتوایـی آن اظـهارنظر کـند. هـمکاری بـا چـنین

شخصی، آموزشی بسیار گرانقدر برای مترجم و ارتقای سطح کیفی کار او است. در روی جلد زندگی‌نامه‌ای از یوجین اونیل که در آمریکا انتشار یافته بود، این عبارت از قول نویسنده، چشم را به‌خود جلب می‌کرد: «من بیش از نیمی از اندیشه‌ها و طرح‌های کلی آثارم را مدیون ویراستارم هستم.»

○ ***با نگاهی به‌گذشته، پنج، شش دهه اخیر، ترجمه در ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ مترجمان در این دوره برحسب سلیقه، و نه همیشه برحسب توان خود یا نیاز ادبی کشور، آثار بزرگ جهان را خوشه‌چینی و ترجمه کرده‌اند. حاصل این دوران انبوهی از ترجمه‌های عالی، متوسط و ضعیف است. در واقع آنچه در این دوران وجود نداشت، نوعی استاندارد در کیفیت ترجمه بوده و هست، برخی معتقدند رونق آثار ترجمه‌ای در این دوران به‌نسبت طولانی، مانع از رشد ادبیات و تألیفات ملی و ایرانی شد. از طرف دیگر عده‌ای معتقدند که این ترجمه‌ها، به‌رونق ادبیات و تألیف در ایران کمک کرد، نظر شما چیست؟***

■ فعالیت‌های مترجمان در نیم سدهٔ اخیر، تصاعدی رشد کرده است. اینان گاهی به‌دنبال سلیقهٔ خود رفته‌اند، گاهی به‌بازار توجه کرده‌اند و گاهی نیز به‌موج رقابت‌های ناشران پیوسته‌اند. هنوز بسیاری از آثار بزرگ جهانی به‌فارسی ترجمه نشده است (منظورم فقط آثار ادبی نیست). مهمترین آثار را مترجمانی انتخاب و ترجمه می‌کنند که به‌دنبال رفع نیاز مادی مستقیم و فوری خود نباشند و به‌موج رقابت‌های ناشران نپیوندند. اما گاهی، در این عرصه نیز آثاری پرفروش با ترجمهٔ خوب و عمر کوتاه به‌بازار می‌آید. رونق ترجمه در این نیم سده، به‌گمان من، به‌رونق نویسندگی و تحقیق و تدوین کتاب‌های جدید یاری رسانده و کار محققان ایرانی را تسهیل کرده است. در عرصه‌های علمی، سیاسی، و اقتصادی و اجتماعی، نیازی قطعی به‌ترجمه وجود داشته است و همچنان وجود دارد. در عرصه‌های ادبی، تحول‌های آفرینش ادبی (مانند انواع سبک‌های رمان‌نویسی) تنها از راه ترجمه در اختیار نویسندگان کشور قرار می‌گیرد. شکل‌گیری شخصیت و فکر نویسنده، و شیوه‌های فنی نویسندگی و پیدایش نویسندگان جدید، جملگی از ثمرات ترجمهٔ آثار بزرگ ادبی بوده است. فاصلهٔ اطلاعاتی، علمی، ادبی، هنری، و فلسفی ما با دیگر کشورهای جهان، در حال حاضر، به‌مراتب کمتر از آن چیزی است که سی یا چهل سال پیش از این بود. این گام‌های بزرگ تنها به کمک ترجمه، سریع برداشته شده است.

○ ***از یک نظر مترجم مانند معلم است. همچنان که معلم با دانش‌آموزان متفاوتی سر و کار دارد، مترجم نیز کتاب‌های مختلفی را ترجمه می‌کند. این تنوع در کارنامه شما نیز مشهود است. اما آیا شما هم مانند یک معلم که گاه به‌دانش‌آموزی به‌دلایلی، علاقمندی بیشتری نشان می‌دهد؛ به‌ترجمهٔ آثار معینی علاقمندید؟ یا آیا در دوره‌های مختلف به‌ترجمه آثار متفاوتی گرایش داشته‌اید؟ چرا؟***

■ تلقی من هم این است که مترجم خوب، گاهی، همانند یک معلم است. من، نخستین شغلم را بلافاصله پس از فراغت از تحصیل، در شرکت مهندسی مشاور به‌نام ایران ـ کامپساکس (راه و راه‌آهن) آغاز کردم. کسی که از من امتحان استخدامی به‌عمل آورد گفت: «تو می‌توانی در اینجا پیشرفت کنی و از دیگر مترجمان شرکت، خوب یاد بگیری.» وقتی کار در آن شرکت را آغاز کردم، متوجه شدم که اصلا با اصطلاحات فنی آن رشته‌ها آشنا نیستم. پس از اندک مدتی به‌این نتیجه رسیدم که مترجم باید از اصطلاحات تمام رشته‌ها آگاه و با آنها آشنا باشد. هرسه یا چهار ماه، یک شغل عوض کردم: با روزنامه‌ها و مجلات و شرکت‌های دارای تخصص‌های متفاوت همکاری کردم. در طی آن مدت، اصطلاحات آن رشته‌ها را یادداشت، تنظیم، بازنویسی، و مرور می‌کردم. چون نمی‌خواستم کارمند ثابت اداری شوم، خودم را به‌این اطلاعات مجهز کردم. گرایش به‌سه موضوع تاریخ، هنر، و ادبیات در کارهای انتشار یافتهٔ من روشن‌تر است. این گرایش از مطالعات سال‌های جوانی و علاقهٔ شخصی خودم به‌هنر نقاشی سرچشمه گرفته است. در سازمان بین‌المللی کار، در هشت رشتهٔ مختلف علوم و فنون، ترجمهٔ کتبی و شفاهی انجام می‌دادم و برکیفیت و ویرایش ترجمه‌ها نظارت می‌کردم. اما همچنان که پیش از این گفتم، بخش عمدهٔ کارهای مرا ترجمه‌های فنی از فارسی به‌انگلیسی برای مشارکت مشاوران مشانیر ـ لامایر (وابسته به‌وزارت نیرو) تشکیل می‌دهد، که هیچ‌گاه در جامعه دیده نشده است. من برای ترجمه در چندین رشته، آمادگی دارم و بخشی از درآمد خودم را نیز صرف تکمیل کتابخانهٔ شخصی خود کرده‌ام، به‌طوری که از مراجعه به کتابخانه‌های دیگر بی‌نیاز بوده‌ام.

○ ***دربارهٔ جوانان بگویید؟ چگونه و چه کتاب‌هایی بخوانند؟ و اگر خواستند مترجم شوند، چه مسیری را طی کنند؟ آیا اصولاً در کشور ما می‌توان با کار ترجمه زندگی کرد و تنها «مترجم» بود؟***

■ در مورد جوانان، آنهم در اوضاع کنونی، چه می‌توان گفت؟ مشکلات جوانان خیلی زیاد است. در جایی از پاسخ‌هایم گفتم: «... به‌هرموضوعی که احساس می‌کردم مختصر نیاز یا علاقه‌ای دارم، سر می‌کشیدم. اما کتاب خواندن، بیشترین اثرش این بود که چشمان مرا به‌آنچه براین جهان و مردمان آن گذشته، باز کرد و امیدهای بسیار برای آینده در من برانگیخت.» در جامعه‌ای که ساخت فیلم و انتشار فیلمنامه و نمایشنامه و انتخاب آزادانهٔ جملات و حتی کلمات کتاب با دشواری‌های فراوان روبه‌رو بوده (به‌ویژه از ۱۳۷۲ تا ۱۳۷۶) و تلاش شده است مطبوعاتی یکنواخت در دسترس همگان قرار گیرد چگونه می‌توان انتظار شکوفایی همه جانبهٔ جوانان را داشت و به‌بروز و پرورش استعدادهای ایشان دل بست؟ تنها ثمرهٔ چنین روش‌هایی، تحویل دادن افرادی با مغزهای قالب‌گیری شده و چشم‌های یک‌سونگر به‌جامعهٔ خودی و جهان است. جوان، زودتر از هرکسی متوجه این کاستی می‌شود. در کشور ما، تامین زندگی عادی با تکیه

بردرآمد حاصل از ترجمه، غیرممکن است و من کسی را سراغ ندارم که یکسره با تکیه بردرآمدش از ترجمه زندگی کند. اگر جوانی بخواهد مترجم و نویسنده شود و به‌زندگی خانوادگی در حد متوسط برسد، باید از هوش و ابتکار عمل کافی در عرصهٔ اقتصادی و مالی برخوردار باشد و در لحظات حساس بتواند مانورهایی بدهد.

○ ***ترجمه‌های برتری که در زندگی خود دیده‌اید، کدامند؟ کدام یک از آثار خود را بیشتر می‌پسندید و دوست دارید و چرا؟***

■ از آنجا که کار مترجم را فقط با کار هنرمندان می‌توان مقایسه کرد، انتخاب ترجمهٔ برتر نیز مانند انتخاب اثر هنری برتر، کاری دشوار و حتی غیرممکن است. اما می‌توان از مترجمانی نام برد که ترجمه‌هایشان تاثیر گذارتر بوده است. من کار تمام مترجمان پی‌گیر در ترجمه را می‌ستایم. خودم از کار مترجمانی چون دکتر حمید عنایت، نجف دریابندری، پرویز مرزبان، مصاحب، و ادیبانی و اندیشمندانی چون دهخدا، معین، شاملو، حافظ، و دکتر امیرحسین آریانپور نکته‌های بسیار آموخته‌ام. البته از آثار پدیدآورندگان فرهنگ‌های موضوعی، به‌ویژه در سال‌های پس از انقلاب اسلامی، همواره بهره گرفته‌ام.

از میان ترجمه‌هایم، دو کتاب فلسفهٔ هنر معاصر (نوشتهٔ هربرت رید، منتقد انگلیسی) و فلسفهٔ تاریخ هنر (نوشتهٔ آرنلد هاوزر) و رمان مارتین ایدن (نوشتهٔ جک لندن) را بیش از همه دوست دارم. دو کتاب نخست، از لحاظ متن و موضوع، دشوارترین کتاب‌هایی بودند که ترجمه کردم. کتاب نخست را برای رفع برخی مشکلات، با خودم به‌انگلستان وآمریکا و ایتالیا بردم و با صاحب‌نظران دربارهٔ آنها به‌مشورت پرداختم. رفع دشواریهای کتاب دوم (که با راهنمایی دکتر آریانپور انتخاب شد) مستلزم مطالعهٔ فراوان بود، و مرا از لحاظ اطلاعات فلسفی، تاریخی و هنری، چند گامی در کارم به‌جلو برد. در حین ترجمهٔ رمان مارتین ایدن، برای حفظ و انتقال پیوستگی و یک‌پارچگی صحنه‌ها و حادثه‌ها، چنان در محتوای اثر غرق شده بودم که تا چند ماه پس از پایان کار، نمی‌توانستم خودم را از کشاکش ادامهٔ حوادث آن در ذهنم خلاص کنم.

○ ***استاد فرامرزی، در حال حاضر به‌چه فعالیتی مشغولید؟ ترجمه می‌کنید، یا کتابی می‌نویسید و یا...؟***

■ در حال حاضر به‌ویرایش نهایی یک دایره‌المعارف عمومی فارسی مشغولم که از سال‌ها پیش با بهره گیری از منابع ایرانی و بیگانه (به‌زبان انگلیسی) گردآوری و آماده انتشار کرده‌ام. این اثر، که حجم کتابی آن برمن روشن نیست، نخست به‌صورت یک دایرةالمعارف کامپیوتری (روی یک دیسک فشرده) انتشار خواهد یافت. دومین کارم، آماده سازی ویرایش سوم کتابی است به‌زبان انگلیسی با عنوان A Travel Guide to Iran (راهنمای سفر به‌ایران) که نخستین بار

در ایران و به‌دست یک ایرانی نوشته شده است. تدوین دایرةالمعارف هنر جهان، کار بعدی من خواهد بود.

○ ***لطفاً فهرست آثار خود را برای ما بنویسید.***

■ **فهرست آثار**

الف) تالیفات

۱. راهنمای سفر به‌ایران (A Travel Guide to Iran)، به‌زبان انگلیسی (۱۳۷۴، ۱۳۷۶).
۲. فرهنگ فشردهٔ انگلیسی ـ فارسی (۱۳۶۱).
۳. فرهنگ اصطلاحات انگلیسی ـ فارسی (۱۳۶۳، ۱۳۶۷، ۱۳۷۵).
۴. دایره‌المعارف فارسی (در دست آماده‌سازی نهایی).

ب) ترجمه‌ها

۱. مسایل زیبایی شناسی و هنر (۱۳۵۲).
۲. اخلاقیات و زیباشناسی چرنیشفسکی (۱۳۵۳).
۳. تاریخ (بررسی نظریه‌هایی در تاریخ‌گرایی، ۱۳۵۴).
۴. جامعه و تاریخ (۱۳۵۴).
۵. هنرهای نمایشی در آسیای جنوب شرقی.
۶. تاریخ مختصر جهان (۵ جلد، از ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۸).
۷. تاریخ عصر جدید (انقلابات جهان، ۱۳۶۲).
۸. پیرمرد و دریا (رمان، ۱۳۵۶).
۹. فلسفهٔ هنر معاصر (۱۳۶۲، ۱۳۷۶).
۱۰. فلسفهٔ تاریخ هنر (۱۳۶۲).
۱۱. مارتین ایدن (رمان، ۱۳۶۳، ۱۳۶۵).
۱۲. بیان اندیشه در موسیقی (۱۳۶۲).
۱۳. هنر در گذر زمان (۱۳۶۵، ۱۳۷۱، ۱۳۷۵).
۱۴. تاریخ هنر نوین (۱۳۶۷، ۱۳۷۵).
۱۵. ادبیات آمریکا و دو انقلاب (۱۳۶۲).
۱۶. تاریخ رئالیسم (۹۳۶۳).
۱۷. شبکهٔ امنیتی (رمان، ۱۳۶۸).
۱۸. انسان برجهان پیروز می‌شود.

"یکی مردِ جنگی، به از صدهزار"



برخی از آثار محمدتقی فرامرزی:

۱- معمای قطب‌نما: اختراعی که جهان را دگرگون ساخت

پدیدآورنده: امیرد- آتسل، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: مازیار – ۰۱ – دی، ۱۳۸۸

۲- تاریخچه تقریبا همه چیز

پدیدآورنده: بیل برایسن، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: مازیار – آذر، ۱۳۸۹

۳- هنر در گذر زمان

پدیدآورنده: هلن گاردنر، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، ریچارد تنسی (ویراستار)، هورست دلاکروا (ویراستار)
ناشر: آگاه – ۲۰ – اسفند، ۱۳۸۷

۴- بیان اندیشه در موسیقی

پدیدآورنده: سیدنی والتر فینکلشتاین، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: نگاه – ۱۳۸۱

۵- مقدمه ای بر روانشناسی نقاشی کودکان

پدیدآورنده: گلین توماس، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: دنیای نو – ۱۱ اسفند، ۱۳۸۷

۶- مدیریت پروژه، طراحی و اجرای راهبردی

پدیدآورنده: دیوید کله لند، لوئیس آیرلند، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: مازیار - ۱۳۸۳

۷- خودآموز تصویریWindows XP

پدیدآورنده: پل مک فدریز، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، جمشید گیلانی پور (مترجم)، سیده فاطمه پورباقی (ویراستار)، زهرا شاکری (ویراستار)
ناشر: موسسه کتاب آراد – ۱۷ دی، ۱۳۸۴

۸- مجموعه سوالات طبقه بندی شده ویژه آزمون‌های استخدامی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: نویسه، علوم ایران – ۲۹ تیر، ۱۳۸۹

۹- کنکور جامع مهندسی کامپیوتر (کاردانی به کارشناسی)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: دانش پرور – ۱۴ تیر، ۱۳۸۵

۱۰- هنر تحقیق علمی

پدیدآورنده: ویلیام بودمودر بوریج، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: مازیار - ۲۰آذر، ۱۳۸۶

۱۱- مقدمه‌ای بر روانشناسی نقاشی کودکان

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: دنیای نو – ۱۳۸۷

۱۲- کتاب حکایت‌های علمی

پدیدآورنده: ادرین بری، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، محمد شعبانی (مترجم)، بهرام معلمی (ویراستار)، کاظم زاده (ویراستار)
ناشر: مازیار – ۲۳ بهمن، ۱۳۸۹

۱۳- مارتین ایدن

پدیدآورنده: جک لندن، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: دنیای نو - ۱۶ خرداد، ۱۳۸۹

۱۴- آریایی‌ها

پدیدآورنده: ویر گوردون چایلد، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: نگاه - ۱۲ - اردیبهشت، ۱۳۸۶

۱۵- فلسفه تاریخ هنر

پدیدآورنده: آرنولد هاوزر، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: نگاه - ۲۳ - فروردین، ۱۳۸۸

۱۶- خودآموز سریع اتوکد ۲۰۰۶

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: علوم ایران - ۲۲ مرداد، ۱۳۸۶

۱۷- کنکور جامع مهندسی کامپیوتر (کاردانی به کارشناسی)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: دانش پرور - ۱۳ مرداد، ۱۳۸۷

۱۸- خودآموز آسان Windows XP

پدیدآورنده: کورت سیمونز، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، جمشید گیلانی پور (مترجم) ، مهرداد ایمانی (ویراستار)، حسن دلخوش (ویراستار)
ناشر: دانش پرور - ۱۱ مرداد، ۱۳۸۴

۱۹- تحولات ذوق هنری در غرب (گرایش به اصول هنرهای آغازین)

پدیدآورنده: ارنت هانس کامبریچ، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، هاشم بناپور (ویراستار)
ناشر: فرهنگستان هنر - ۰۷ دی، ۱۳۸۸

۲۰- تاریخ رآلیسم: پژوهشی درادبیات رآلیستی از آغاز تا سده‌ی بیستم

پدیدآورنده: بوریس ساچکوف، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، بهمن حمیدی (ویراستار)
ناشر: نشر لاهیتا - ۰۴ دی، ۱۳۸۹

۲۱- مدیریت خلاقیت

پدیدآورنده: مایکل سیرت، جین لامیمن، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: کتاب آوند دانش - ۰۹ شهریور، ۱۳۸۴

۲۲- سری جامع کنکور سخت‌افزار کامپیوتر (۱)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: دانش پرور - ۲۵ مرداد، ۱۳۸۴

۲۳- سری جامع کنکور برنامه‌سازی پاسکال (۱ و ۲) و مبانی برنامه‌سازی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: دانش پرور - ۰۶ تیر، ۱۳۸۴

۲۴- کنکور جامع کاردانی دروس عمومی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، سمیه عیوقی، بهناز به نژاد
ناشر: دانش پرور — ۱۳۸۲

۲۵- سری جامع کنکور آشنایی با شبکه

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، فریبرز صادقی شهرستانی
ناشر: دانش پرور - ۱۵ فروردین، ۱۳۸۴

۲۶- کنکور جامع کاردانی دروس عمومی، فارسی - دینی - انگلیسی - عربی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، سمیه عیوقی
ناشر: دانش پرور — ۱۳۸۱

۲۷- کنکور جامع کاردانی دروس عمومی، ادبیات فارسی - معارف اسلامی - زبان انگلیسی - عربی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، سمیه عیوقی
ناشر: دانش پرور — ۱۳۸۲

۲۸- کنکور جامع کاردانی (دروس پایه)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، فریبرز صادقی شهرستانی، بهناز به نژاد (ویراستار)
ناشر: دانش پرور ۲۹ - فروردین، ۱۳۸۴

۲۹- کنکور جامع مهندسی کامپیوتر (کاردانی به کارشناسی)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی - ناشر: دانش پرور - ۱۴ اردیبهشت، ۱۳۸۴

۳۰- کنکور جامع کامپیوتر (فنی حرفه ای – کاردانش)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: دانش پرور - ۱۵ بهمن، ۱۳۸۴

۳۱- کنکور جامع کاردانی، دروس پایه، ریاضی - فیزیک - شیمی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، فریبرز صادقی شهرستانی
ناشر: بنفام – ۱۳۸۱

۳۲- سری تکمیلی کاردانش، ترجمه زبان تخصصی رایانه ۲

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، جمشید گیلانی پور
ناشر: بنفام – ۱۳۸۱

۳۳- کنکور جامع کاردانی، دروس پایه

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، بهناز به نژاد، فریبرز صادقی شهرستانی
ناشر: بنفام - ۱۳۸۳

۳۴- راهنمای جامع انگلیسی تخصصی برای دانشجویان کامپیوتر

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، جمشید گیلانی پور
ناشر: موسسه انتشاراتی فرهنگی فکر خلاق نوین ۲۸ -فروردین، ۱۳۸۴

۳۵- اصفهان در مطالعات ایرانی

پدیدآورنده: رناتا هولود، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، حشمت الله انتخابی (ویراستار)
ناشر: فرهنگستان هنر - ۲۷ دی، ۱۳۸۵

۳۶- اصفهان در مطالعات ایرانی

پدیدآورنده: رناتا هولود، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، حشمت الله انتخابی (ویراستار)
ناشر: فرهنگستان هنر - ۲۶ اسفند، ۱۳۸۶

۳۷- اصفهان در مطالعات ایرانی

پدیدآورنده: رناتا هولود، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، حشمت الله انتخابی (ویراستار)
ناشر: فرهنگستان هنر - ۲۷ دی، ۱۳۸۵

۳۸- آموزش جامع رایانه کار درجه ۲، مطابق با استانداردهای مهارت و آموزشی کد بین‌المللی ۳-۲۸/۴۲

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: دانش پرور — ۱۳۸۱

۳۹- فرهنگ اصطلاحات انگلیسی - فارسی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: صبحدم — ۱۳۸۲

۴۰- ترجمه زبان تخصصی رایانه۱ = ۱ Translation of English for computer science

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، جمشید گیلانی پور
ناشر: نویسه — ۱۳۸۳

۴۱- ترجمه زبان تخصصی رایانه ۲ استاندارد مهارت، رایانه کار درجه ۱، بر اساس کتاب درسی آموزش - - -

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، جمشید گیلانی پور
ناشر: نویسه — ۱۳۸۳

۴۲- کنکور جامع عمومی، کاردانی به کارشناسی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، فریبرز صادقی شهرستانی
ناشر: نویسه — ۱۳۸۳

۴۳- آدرس‌های اینترنتی ایران

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، محمدعلی فرامرزی
ناشر: نویسه — ۱۳۸۳

۴۴- ترجمه زبان تخصصی کامپیوتر (کاردانش) (رایانه کار درجه ۲): زبان تخصصی Windows XP، زبان تخصصی Word ۲۰۰۲، ...

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی (مترجم)، جمشید گیلانی پور (مترجم)، سیده فاطمه پورباقی (ویراستار)، زهرا شاکری (ویراستار)
ناشر: نویسه - ۰۴ - مهر، ۱۳۸۴

۴۵- هنر جنوب شرقی آسیا

پدیدآورنده: فیلیپ راوسون، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، امید اقتداری (ویراستار)
ناشر: فرهنگستان هنر - ۱۵ آذر، ۱۳۸۴

۴۶- آدرس‌های اینترنتی ایران

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، محمدعلی فرامرزی - ناشر: علوم ایران - ۲۹ مرداد، ۱۳۸۵

۴۷- کنکور جامع دروس عمومی (کاردانی به کارشناسی)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: علوم ایران - ۱۵ بهمن، ۱۳۸۵

۴۸- مهرها و نگین ها در مجموعه موزه آستانه حضرت معصومه(س)

پدیدآورنده: محمدجواد جدی، محمدتقی فرامرزی (مترجم)، علی آرامی (عکاس)
ناشر: زرین و سیمین ۰۴ -اردیبهشت، ۱۳۸۹

۴۹- کتاب زرد اینترنتی ایران (حاوی آدرس‌های اینترنتی ایران)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، محمدعلی فرامرزی
ناشر: نویسه، علوم ایران - ۰۴ بهمن، ۱۳۸۹

۵۰- گام اول در اتوکد (فرمان‌های ترسیمی و ویرایشی)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، فاطمه پورباقی
ناشر: نویسه، علوم ایران، اطایب - ۲۰ بهمن، ۱۳۸۹

۵۱- گام دوم در اتوکد (فرمان‌های گزارشی و کمکی و نمایشی و نوشتاری)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، فاطمه پورباقی
ناشر: نویسه، علوم ایران، اطایب - ۲۰ بهمن، ۱۳۸۹

۵۲- گام سوم در اتوکد (فرمان‌های بلوک و لایه و هاشور و اندازه گذاری)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، سیده فاطمه پورباقی
ناشر: نویسه، علوم ایران، اطایب - ۲۰ بهمن، ۱۳۸۹

۵۳- کنکور جامع دروس عمومی و پایه (فنی حرفه‌ای – کاردانش)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: نویسه، علوم ایران - ۰۲ بهمن، ۱۳۸۵

۵۴- کنکور جامع دروس عمومی (کاردانی به کارشناسی)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: نویسه، علوم ایران - ۱۵ بهمن، ۱۳۸۵

۵۵- کنکور جامع مهندسی کامپیوتر (کاردانی به کارشناسی)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: نویسه، علوم ایران - ۲۷ فروردین، ۱۳۸۶

۵۶- آدرس‌های اینترنتی ایران

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، محمدعلی فرامرزی
ناشر: نویسه، علوم ایران - ۱۶ بهمن، ۱۳۸۹

۵۷- ۱۰آزمون عمومی کاردانی به کارشناسی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: نویسه، علوم ایران، اطایب - ۲۷ دی، ۱۳۸۹

۵۸- کنکور جامع کاردانی دروس عمومی

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، سمیه عیوقی
ناشر: دانش پرور - ۰۹ خرداد، ۱۳۸۵

۵۹- کنکور جامع کاردانی (دروس پایه)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، فریبرز صادقی شهرستانی
ناشر: دانش پرور - ۱۶ خرداد، ۱۳۸۵

۶۰- سری تکمیلی کاردانش الگوریتم و فلوچارت Algoritm and flowchart = استاندارد مهارت

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، جمشید گیلانی پور
ناشر: امید انقلاب — ۱۳۸۱

۶۱- سری تکمیلی شاخه کاردانش QBasic ، استاندارد مهارت، رایانه کار درجه)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، جمشید گیلانی پور
ناشر: امید انقلاب — ۱۳۸۱

۶۲- سری تکمیلی کاردانش ترجمه زبان تخصصی رایانه۱ = ۱ Translation of English for computer science

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، جمشید گیلانی پور
ناشر: امید انقلاب — ۱۳۸۲

۶۳- سری تکمیلی کاردانش مبانی کامپیوتر - سیستم عامل NC - DOS و ویروسهای کامپیوتری

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، جمشید گیلانی پور، سعید ناطقی - ناشر: امید انقلاب - ۱۳۸۲

۶۴- سری تکمیلی کاردانش ویندوز۹۷ Excel ، ۹۸وWord ۹۷ - Power Point

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، محمدعلی فرامرزی
ناشر: امید انقلاب — ۱۳۸۲

۶۵- مدیریت زمان

پدیدآورنده: راس جی، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: مثلث، شرکت فرهنگی ورزشی سایپا - ۱۲اسفند، ۱۳۸۷

۶۶- کنکور جامع کامپیوتر (فنی حرفه‌ای کاردانش)

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی، حسین بیگی (ویراستار)
ناشر: نویسه، علوم ایران - ۰۸ مهر، ۱۳۸۵

۶۷- راهنمای جامع انگلیسی تخصصی برای دانشجویان کامپیوتر

پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی (مترجم)، جمشید گیلانی پور (مترجم)، سیده فاطمه پورباقی (ویراستار)، زهرا شاکری (ویراستار)
ناشر: امید انقلاب، علوم ایران - ۰۹ تیر، ۱۳۸۹

۶۸- توانائی‌های خود را بشناسید

پدیدآورنده: ویکتورداویدوویچ پکلیس، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: دنیای نو - ۲۶دی، ۱۳۸۶

۶۹- خودآموز آسان اتوکد ۲۰۰۶

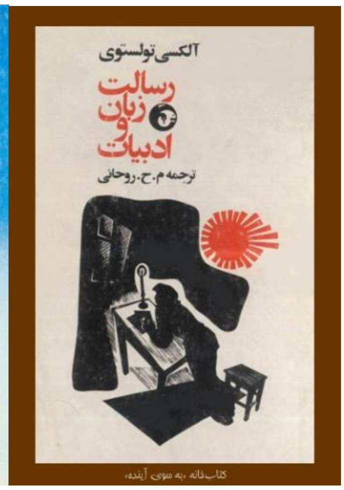
پدیدآورنده: محمدتقی فرامرزی
ناشر: موسسه کتاب آراد، علوم ایران - ۲۴ دی، ۱۳۸۶

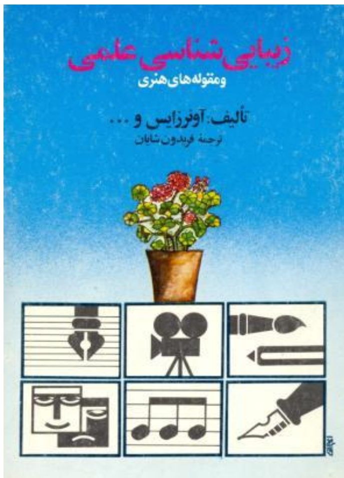
۷۰- معمای قطب‌نما: اختراعی که جهان را دگرگون ساخت

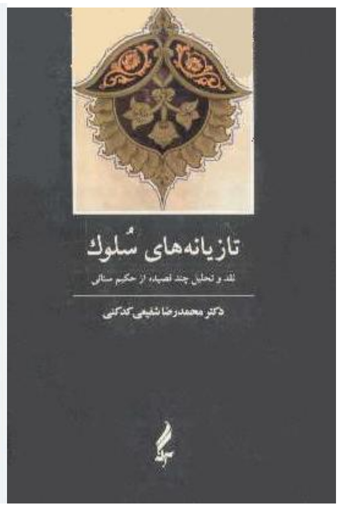
پدیدآورنده: امیرد- آتسل، محمدتقی فرامرزی (مترجم)
ناشر: مازیار - ۰۱ - دی، ۱۳۸۸

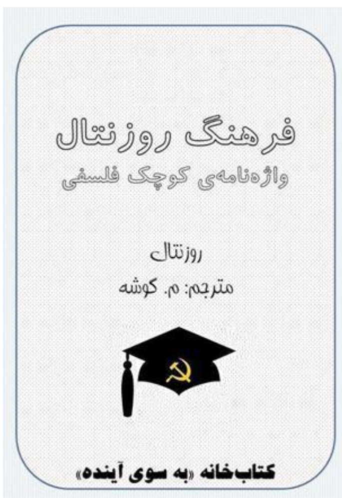
❊ ❊ ❊

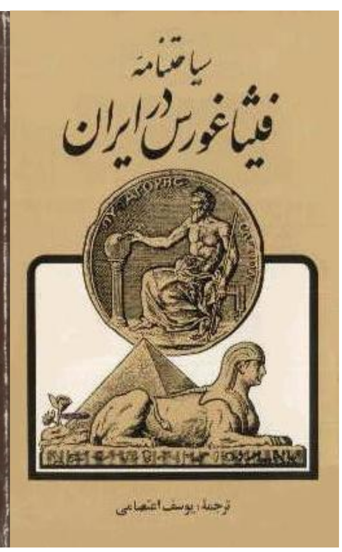
منتشر شد:

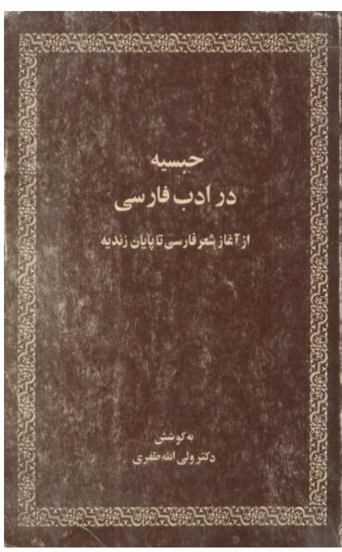

آلکسی تولستوی
رسالت زبان و ادبیات
ترجمه م.ح. روحانی
کتاب‌خانه «به سوی آینده»


زیبایی‌شناسی علمی
ومقوله‌های هنری
تألیف: آونرزایس و ...
ترجمه فریدون شایان


تازیانه‌های سُلوك
نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنائی
دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی


فرهنگ روزنتال
واژه‌نامه‌ی کوچک فلسفی
روزنتال
مترجم: م. کوشه
کتاب‌خانه «به سوی آینده»


سیاحتنامه
فیثاغورس در ایران
ترجمهٔ یوسف اعتصامی


حبسیه
در ادب فارسی
از آغاز شعر فارسی تا پایان زندیه
به کوشش
دکتر ولی الله ظفری

(از آن‌جایی که انگیزه‌ی ایجاد «به سوی آینده» به افتخار فرا رسیدن هفتادمین سالگرد بنیادگذاری حزب توده ایران بوده است، شایسته و بایسته است تا متن اعلامیه‌های حزب و رفیق خاوری به‌مناسبت این سالگرد فرخنده و خجسته، در معرض اطلاع دوستان و رفقا قرار گیرد.):

اعلامیه کمیته مرکزی حزب توده ایران به‌مناسبت هفتادمین سالگرد بنیادگذاری حزب توده ایران!



هفتاد سال پیکار خستگی‌ناپذیر در راه بهروزی توده‌های کار و زحمت، و برای تحقق آزادی، استقلال و عدالت اجتماعی!

هم‌میهنان گرامی!

با فرا رسیدن دهم مهرماه ۱۳۹۰، هفتادسال از تأسیس حزب توده ایران، حزب رزمندگان رهایی طبقه کارگر و زحمتکشان، حزب پیشگامان رهایی زنان از بندهای ستم جنسی و طبقاتی، حزب نویسندگان، شاعران، و هنرمندان مردمی و پیشرو، حزب جوانان و دانشجویان رزمجو، و حزب همه مبارزان راه آزادی، استقلال، و عدالت میهن ما، می‌گذرد.

تاریخ حزب توده ایران، بخش جدایی ناپذیری از تاریخ مبارزات قهرمانانه مردم میهن ما بر ضد استعمار، استبداد و امپریالیسم است، و در کند و کاو همین تاریخ است که، به‌گواهی دوست و دشمن، می‌توان نقش برجسته مبارزان توده‌ای را در پیشبرد اندیشه‌های مترقی، نبرد بی‌امان برای دگرگون کردن جامعه واپس‌مانده و روابط اجتماعی–اقتصادی حاکم بر آن ، و سازمان دهی مبارزه توده‌ها، دید.

درباره تاریخ حزب توده ایران، در هفت دهه گذشته هزاران جزوه، مقاله و کتاب منتشر شده است، که بخشی از این انبوهه به کارزارِ تبلیغاتیِ ساواک رژیم استبدادی شاه، و در پی آن، ساوامای رژیم ولایت فقیه، و یا غرض‌ورزی‌های دشمنانه آلوده است. هدف از این کارزار گسترده تبلیغاتی، جا انداختن این نظر بوده است که، حزب توده ایران یک حزب "وابسته به خارجی" و "خائن به منافع" ملی میهن ما بوده است. چنین نظراتی که از سوی کسانی که با کودتای نظامی دستگاه‌های جاسوسی دولت‌های امپریالیستی آمریکا و انگلیس و با سرنگونی حکومت ملی دکتر مصدق روی کار آمده بودند ترویج شده است، ابعاد بی‌پایگی و رسوایی چنین ادعاهایی را اثبات می کند.

هفتاد سال پیش، پس از سقوط حکومت رضا شاه، در پی رهایی یاران دکتر تقی ارانی از زندان ستم شاهی، در پی باز شدن فضای سیاسی، حزب توده ایران به همت شماری از برجسته ترین مبارزان راه آزادی و منادیان رهایی میهن از بندهای بهره کشی، استبداد، و واپس ماندگی، به ریاست سلیمان محسن اسکندری، یکی از رجال بنام آزادی خواه صدر مشروطیت، بنیاد گذارده شد.

حزب توده ایران در حالی پا به عرصه مبارزه گذاشت که کشور ما تغییرات و تحولات اساسی یی را تجربه می کرد، و با استقرار تدریجی سرمایه داری وابسته و رشد همزمان طبقه کارگر، جامعه ما نیازمند حزبی رزمنده و پیشرو بود که پشتیبان و سازمان دهِ طبقه کارگر و زحمتکشان و پاسخ گویِ نیاز مبرم تحولات متناسب با وضعیت اجتماعی و سیاسی میهن باشد. بر این اساس، حزب توده ایران، در ادامه سنت‌های انقلابی مبارزات حزب کمونیست ایران، و رهبران برجسته نهضت رهایی بخش ملی و شخصیت‌هایی همچون حیدر خان عمواوغلی و دکتر تقی ارانی، گام در راه دگرگون ساختن بنیادین جامعه ما گذاشت. تحزب در شکل نوین آن، پیدایش سازمان‌های صنفی، از جمله سندیکاهای کارگری، اتحادیه‌های مستقل جوانان، دانشجویان، و سازمان‌های پیشروی زنان، پراکندن بذر آگاهی اجتماعی– سیاسی و فرهنگی و طرح نظرات انقلابی و پیشرویی همچون ضرورت تصویب قانون کار، اصلاحات ارضی، و خواست الغای قرار دادهای استعماری یی که کشورهای امپریالیستی بر میهن

ما تحمیل کرده بودند، و فرا گیر شدن چنین خواست‌هایی در جامعه مان، از جمله تأثیرات مستقیم حزب توده ایران در همان سال‌های نخست بنیادگذاری اش است.

امپریالیسم و نیروهای ارتجاعی کشور در سیمای حزب ما خطری بزرگ برای منافع خود دیده و می‌بینند، و در طول هفتاد سال گذشته از هیچ تلاش و توطئه یی برای نابودی حزب توده‌ها فرو گذار نکرده اند.

راز ریشه‌های عمیق و سترگ اجتماعی حزب توده ایران، در دقت کم نظیر تحلیل‌ها و برنامه‌هایش و انطباق بی‌خدشه آن بر خواست‌های زحمتکشان و منافع و مصالح میهن بوده است. از تشکیل "شورای مرکزی اتحادیه‌های کارگران ایران"، در اسفندماه ۱۳۲۰ ، و بنیاد گذاری نخستین اتحادیه‌های دهقانی در اطراف تهران و برخی استان‌های کشور، در خرداد ماه ۱۳۲۲، حزب توده ایران نیروی رهبری کننده بی‌بدیل مبارزات کارگری – دهقانی کشور شناخته شد و مورد قبول توده‌های کار و زحمت قرار گرفت. برگزاری روز جهانی کارگر در ایران، در ۱۱ اردیبهشت ماه ۱۳۲۵، که با شرکت ۰۰۰/۷۰۰ کارگر در سراسر ایران برگزار شد، و همچنین ده‌ها اعتصاب و راه پیمایی کارگری در آن سال‌ها، نقش برجسته یی به مبارزات طبقه کارگر در میهن ما داد و فضای سیاسی ایران را به کلی دگرگون کرد.

تلاش حزب در سازمان دهیِ مبارزه بر ضد فاشیسم، و همچنین تلاش در راه دست یافتن به صلح، از عرصه‌های تاریخی مبارزات توده‌ای ها و سازمان‌های گونه گون شان در میهن بوده است. آوای نشریه "مردم ضد فاشیسم" ، ارگان تبلیغاتی حزب بر ضد فاشیسم، در نخستین سال‌های پس از تأسیس حزب، در سراسر ایران پیچید و تأثیرات مهمی را در راه مقابله با اندیشه‌های فاشیستی در جامعه برجای گذاشت.

نخستین برنامه حزب توده ایران که در مرداد ماه ۱۳۲۳ ، به تصویب نخستین کنگره حزب رسید، سند درخشانی از ماهیت انقلابی حزب و آرمان‌های والای آن در راه رهایی کارگران، زحمتکشان، زنان، جوانان، و دانشجویان کشور است. این نخستین سند مبارزاتی یک حزب سیاسی در آن دوره از تاریخ میهن ما بود که پیام آور رهایی میهن از بندهای وابستگی به بیگانه، استعمار، استبداد، و بنا کردن ایرانی آزاد و آباد بود. در نخستین «برنامه حزب» ما مسائل عمده یی از جمله:

"مبارزه در راه استقرار رژیم دموکراسی و تأمین کلیه حقوق فردی، و اجتماعی از قبیل: آزادی زبان، قلم، عقیده و اجتماعات...

مبارزه بر علیه رژیم دیکتاتوری و استبداد...

سعی در گذراندن قانون کار از مجلس شورای اسلامی بر اصول زیر: تقلیل مدت کار روزانه در تمام کشور به هشت ساعت و پرداخت دستمزد متناسب برای کارهای اضافی ... ایجاد بیمه اجتماعی کارگران و کارمندان و مستخدمین ...

واگذاری بلاعوض خالصجات و املاک قابل کشت دولتی به دهقانان بی‌ملک ... اصلاحات اساسی در مورد تقسیم غیر عادلانه محصول بین ارباب و رعیت ... تجدید نظر در قانون استخدامی کشور به نحوی که مخصوصا شرایط معاش و زندگی کارمندان جز تأمین گردد...

کوشش در توسعه حقوق اجتماعی و برقراری حقوق زنان (حق انتخاب شدن و انتخاب کردن) در مجلس مقننه و انجمن‌های ایالتی و بلدی. بهبودی اوضاع مادی و تأمین استقلال اقتصادی زنان ...

تساوی کامل حقوق اجتماعی بین کلیه افراد ملت قطع نظر از مذهب و نژاد ..." مطرح شده بود، و در راه آن‌ها مبارزه می شد و تا کنون نیز شده است.

طرح چنین خواست‌های انقلابی و پیشرویی نه تنها فضای سیاسی- اجتماعی آن روز ایران را دگرگون کرد، بلکه اثرات این اندیشه‌های مترقی و آزادی خواهانه تا به امروز در جامعه ما پابرجاست. هیچ نیروی آزادی خواهی را در میهن ما نمی توان یافت که برنامه سیاسی اش تحت تأثیر از این اندیشه‌های مترقی و انساندوستانه، از این آغازِ حماسه گون حزب کارگران و زحمتکشان میهن ما، حزب توده ایران، تأثیر نپذیرفته باشد.

با تأسیس حزب توده ایران و انتشار انبوهی از روزنامه‌ها، مجله‌ها، کتاب‌ها، و نشریه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی، نسل جوان کشور با اندیشه‌های پیشرو، انقلابی، و تاریخ ساز مارکسیسم – لنینیسم آشنا شد، و در نتیجه آن توانست نقش مهم و سازنده‌ای در تغییر جامعه ما بازی کند. شماری از برجسته ترین متفکران، ادیب‌ها، شاعران، نویسندگان، و مترجمان کشور در دامان حزب توده ایران پرورش یافتند و زمینه سازِ رشد ادبیات، هنر، و فرهنگِ پیشرو در جامعه ما شدند.

یکی دیگر از عرصه‌های درخشان فعالیت حزب ما، تلاش‌های پیگیر آن در عرصه به وجود آوردن همکاری بین نیروهای مترقی و آزادی خواه کشور بوده و هست. از همان فردای تأسیس حزب، توده‌ای ها همواره در راه برقراری اتحادِ عمل بین همه آزادی خواهان و میهن دوستان کشور به منظور رهایی ایران از چنگال استبداد، وابستگی به بیگانه، و استعمار تلاش کرده‌اند و نمونه‌های درخشانی از این فعالیت‌ها در تاریخ معاصر میهن ما ثبت شده است. ایجاد " جبهه آزادی"، دربردارنده نیروهای مترقی و همچنین روزنامه‌ها و مدیران نشریه‌های کشور، در تابستان سال ۱۳۲۳ ، برپایی جبهه "مطبوعات ضد دیکتاتوری"، در اردیبهشت ماه ۱۳۲۷ ، ایجاد " جمعیت ملی مبارزه با استعمار"، در دی ماه ۱۳۲۹ ، و ده‌ها تلاش دیگر از این دست در طول هفتاد سال گذشته، از جمله این نمونه‌هاست. واقعیت این است که، جا افتادن این اندیشه مهم که رهایی ایران از بندهای ارتجاع و استبداد نیازمندِ تلاش متحد و همکاری همه آزادی خواهان کشور است، نتیجه تلاش‌های مستقیم حزب توده ایران در جامعه ما بوده است.

مبارزه در راه دست یافتن به حقوق پایمال شده خلق‌های مورد ستم ایران، از جمله دیگر عرصه‌های فعالیت حزب ما در طول هفتاد سال گذشته بوده است. بنیادگذاری و تأسیس حزب توده ایران با آغازِ پیکار در راه رهایی خلق‌های ایران از بند ستم ملی و طبقاتی ارتباطی گسست ناپذیر دارد. حزب توده ایران نخستین سازمان سیاسی کشور بود که خواستِ واگذاری خودمختاری در چارچوب ایرانی واحد و دموکراتیک را در دستور کار مبارزات سیاسی کشور قرار داد، و توده‌ای ها در صحنه‌های پیکار خونین خلق‌های آذربایجان، کردستان، و همچنین دیگر خلق‌های محروم کشور، از جمله خلق عرب، بلوچ، و ترکمن، در راه دستیابی به حقوق شان، از هیچ گونه فداکاری کوتاهی نکرده اند.

از آغاز بنیادگذاری حزب توده ایران در دهم مهرماه ۱۳۲۰ تا کودتای ننگین ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ، که از سوی دولت‌های امپریالیستی آمریکا و بریتانیا و به منظور سرکوب جنبش مردمی ایران و نهضت ملی شدن نفت ایران سازمان دهی شده بود، تنها در طی ۱۲ سال فعالیت سیاسی، توده‌ای ها سرچشمه آن چنان تحولات انقلابی یی در ایران بودند که سرتاسر منطقه خاور نزدیک و میانه نیز از بازتاب‌های شگرف آن تأثیر پذیرفتند. امپریالیسم آمریکا و بریتانیا، حزب توده ایران را بزرگ ترین خطر در مقابل منافع برتری طلبانه خود در منطقه می دیدند. امروز پس از گذشت نزدیک به شش دهه، و در پی گشوده شدن آرشیوها و انتشار اسناد محرمانه سازمان گران این کودتا، روشن شده است که یکی از هدف‌های عمده کودتای ۲۸ مرداد، سرکوب خونین حزب توده ایران بود. دستگیری هزاران توده ای، شکنجه و سپس اعدام بسیاری از آنان از جمله رفقای قهرمان سازمان نظامی حزب، به دستور رژیم شاه، نه تنها نتوانست "ریشه حزب" را آن طور که دستگاه‌های امنیتی حکومت سلطنتی تصور و تبلیغ می کرد در ایران بخشکاند، بلکه الهام بخش نسل‌های نوینی از رزمندگان توده‌ای و دیگر نیروهای مترقی و چپ میهن گردیدند.

با وجود سرکوب ۲۵ ساله دستگاه‌های امنیتی رژیم سلطنتی، توده‌ای ها نقش حیاتی یی را در سازمان دهی مبارزه ضد استبدادی میهن ما ایفا کردند. روزنامه زیر زمینی "نوید" که به سردبیری رفیق قهرمان رحمان هاتفی (حیدر مهرگان) منتشر می شد، توانست با بردن نظرات حزب توده ایران به میان توده‌ها، و از جمله برای طرحِ نخستین بارِ نظریه ضرورت سازمان دهی اعتصاب عمومی، تأثیر مهمی در سمت گیری مبارزات ضد استبدادی میهن ما برجای گذارد، و سرانجام، این نقش برجسته کارگران توده‌ای در سازمان دهی اعتصاب کارگران نفت بود که کمر رژیم سلطنتی را در هم شکست.

پیروزی انقلاب بهمن ۱۳۵۷ ، نظام سیاسی پوسیده و ضد مردمی سلطنتی را واژگون کرد و با استقرار آزادی، این امکان را پدید آورد که میهن ما بدون دخالت خارجی و حضور ده‌ها هزار مستشار آمریکایی، به سمت انتخاب نظام سیاسی- اقتصادی خود حرکت کند. حزب توده ایران پس از ۲۵ سال سرکوب خشن و خونین، فعالیت علنی خود را از سر گرفت و در مدتی بسیار کوتاه توانست به نیروی بزرگ اجتماعی یی با نفوذ چشمگیر معنوی تبدیل گردد. تأثیر اندیشه‌های حزب ما بر اصول مترقی یی از قانون اساسی ـ که دفاع از منافع قشرهای گوناگون اجتماعی و پاسداری از آزادی را در دستور کار خود قرار می دهد ـ در کنار تلاش حزب در سازمان دهی کارگران، کشاورزان، زنان، جوانان، و دانشجویان کشور، خیلی زود هراس ارتجاع داخلی و کشورهای امپریالیستی را که نگران سمت گیری انقلاب بهمن ۵۷ بودند، برانگیخت.

تنها کافی است اشاره کنیم که در دوران طوفانی سال‌های نخست پس از انقلاب، به همت مبارزه توده‌ای ها و دیگر نیروهای مترقی کشور، مسأله «اصلاحات ارضی» و «تصویب قانون کار» که تا حدودی از حقوق کارگران حمایت کند، با وجود همه مخالفت‌های نیروهای ارتجاعی و واپس گرا در جامعه به پیش برده شد و تا به امروز هنوز ارتجاع نتوانسته است این دست آوردهای هرچند محدود را باز پس گیرد.

رویارویی هوشیارانه حزب توده ایران با توطئه‌های پی در پی امپریالیسم برای شکست انقلاب ایران و ازجمله هشدارهای حزب ما پیرامون امکان حمله نظامی به ایران، و سپس مبارزه برای صلح و بر ضد ادامه جنگ ایران و عراق، از دیگر عرصه‌های مهم و درخشان مبارزه حزب ما است. در سال‌های نخست دهه ۱۳۶۰ ، در پی پیروزی خرمشهر و بیرون راندن ارتش متجاوز رژیم صدام حسین، که به دست پر توان فرماندهان توده ای ارتش سازمان دهی و بدان دست یافته شد، حزب ما با وجود جو شدید تبلیغاتی رسانه‌های حاکم و طرح شعار "جنگ، جنگ تا پیروزی" از سوی خمینی و دیگر سران رژیم، این شعار را شعاری نادرست اعلام کرد و نظریه ضرورت پایان جنگ از طریق مذاکره را در جامعه مطرح ساخت. پاسخ مرتجعان حاکم به این دید درست و راه گشا، یورش وحشیانه به حزب توده ایران و کشتار گروهی از برجسته ترین فرماندهان انقلابی ارتش ایران بود.

سرکوب خشن و خونین حقوق و آزادی‌های دموکراتیک، به بند کشیدن هزاران مبارز آزادی و یورش همه جانبه به حزب توده ایران، در بهمن ماه ۱۳۶۱ ، که به گفته ری شهری جنایتکار، با دستگیری بیش از ده هزار تن از کادرها، فعالان، اعضاء، و هواداران حزب توده ایران همراه بود، باردیگر امکان فعالیت آزاد و علنی را، بر خلاف قوانین داخلی و بین المللی، از حزب کارگران و زحمتکشان میهن ما از بین برد و حاکمیت فاجعه بار رژیم ضد مردمی و استبدادی "ولایت فقیه" را بر ایران مستقر و مستحکم کرد.

هم میهنان گرامی

حزب ما در حالی به استقبال هفتادمین سالگرد تأسیس اش می‌رود که میهن ما با اوضاعی بیش از پیش بحرانی و نگران کننده روبه روست. بیش از دوسال از کودتای انتخاباتی ولی فقیه و روی کار آمدن مجدد محمود احمدی نژاد در مقام رئیس جمهوری برگمارده نظامیان، نیروهای سرکوب گر و تاریک اندیشان " ذوب شده در ولایت مطلقه فقیه" می گذرد. بیش از دوسال است که نیروهای امنیتی و سرکوب گر و سپاهیان جهل، به جنبش مردمی جان به لب رسیده از بی‌عدالتی و ظلم و محرومیت‌های شدید اقتصادی و ناهنجاری‌های فزاینده اجتماعی می تازند تا صدای حق طلبانه اکثریت جامعه را برای استقرار حکومتی بر پایه آرای مردم و پایبند به حقوق آنان خاموش سازند. با وجود یورش‌های مسلحانه و خونین به تظاهرات پرشکوه مردمی در اعتراض به کودتای انتخاباتی ولی فقیه، با وجود دستگیری هزاران مبارز و فعال اجتماعی و با وجود دستگیری شماری از رهبران سابق جمهوری اسلامی که همگی از "یاران نزدیک امام" بودند، رژیم ولایت فقیه نتوانسته است جنبش مردمی و اصلاح طلبانه میهن ما را سرکوب کند.

ادامه مبارزه برای اصلاحات، و طرد رژیم ولایت فقیه در حکم سد اساسی هرگونه تحول اساسی، بنیادین و دموکراتیک ـ شعاری که برای نخستین بار از سوی حزب ما، در نوروز ۱۳۶۹ در جامعه مطرح شد ـ به خواست وسیع جامعه ما و نیروهای سیاسی آزادی خواه تبدیل شده است و سرنوشت و حیات رژیم استبدادی حاکم را به چالش کشیده است.

تنفر و انزجار عمیق اکثریت مردم ما از رژیم ولایت فقیه و رهبر آن، علی خامنه ای، ادامه حیات حکومت کنونی را تنها با تکیه به زور و دخالت روز افزون فرماندهان نیروی ضد مردمی سپاه پاسداران که همه شریان‌های اساسی اقتصادی کشور را در دست خود قبضه کرده است، ممکن می سازد. مخالفت بخش‌های مهم و وسیعی از روحانیون و "مراجع تقلید" در "حوزه‌های علمیه" و اکثریت کسانی که در گذشته نزدیکی رهبران سیاسی جمهوری اسلامی محسوب می شدند با حاکمیت انحصاری خامنه ای، خانواده و نزدیکان او، و رهبران سپاه و نیروهای انتظامی، نشان گرِ حرکت سریع و خطرناک ایران به سمت یک دیکتاتوری نظامی با سیمای مذهبی است.

رژیم، برنامه سازمان یافته و وسیعی را برای سرکوب کامل جنبش مردمی و دست آوردهای هشت سال تلاش برای اصلاح حکومت مداری در ایران به مرحله اجرا گذاشته شده است. تهاجم پیگیر و در عین حال فزاینده به جنبش مستقل کارگری کشور، در کنار تهاجم وسیع به تشکل‌های دانشجویی، و سرکوب خشن فعالیت‌های سیاسی– اجتماعی زنان کشور و همچنین بستن روزنامه‌های منتقد و زیر فشار قرار دادن نویسندگان و روزنامه نگاران دگراندیش، به بند و حصر کشیدن شماری از شخصیت‌های اجتماعی – سیاسی کشور، از جمله موسوی و کروبی، نامزدهای انتخابات ریاست جمهوری دوره دهم و از رهبران جنبش اعتراضی برضد کودتای انتخاباتی ولی فقیه، همه بخشی از برنامه یی واحد برای تثبیت موقعیت ارتجاع و بازگرداندن حرکت چرخ تحولات کشور به سال‌های دهه ۱۳۶۰ است.

حزب ما در جریان برگزاری انتخابات سال ۱۳۸۴ ، با برشمردن خطراتی که جنبش را تهدید می‌کرد، همه نیروهای مترقی و آزادی‌خواه کشور را به اتحاد عمل و تلاش واحد برای شکست برنامه‌های ارتجاع فرا خواند. این تلاش‌ها متأسفانه در فضای ناسالم سیاسی و شعارهای تند و غیرواقع‌بینانه شماری از نیروهای سیاسی — اجتماعی کشور و عدم حمایت از نامزدی «معین» در انتخابات، و همچنین مماشات و بی‌عملی نیروهای اصلاح‌طلب که سکان اداره دولت وقت را در دست داشتند، عملی نشد، و نیروهای ارتجاع توانستند گامی بلند در راه تحمیل برنامه‌های خود بر جامعه بردارند و شرایط دشواری را برای ادامه روند اصلاحات ایجاد کنند، روندی که با سازمان‌دهیِ کودتای انتخاباتی خرداد ماه ۱۳۸۸ ، و پایمال کردن رأی میلیون‌ها شهروند میهن ما، مفهوم تازه‌ای به واژه "انتخابات" در رژیم ولایت فقیه داد. آنچه در دوران دولت احمدی نژاد و حاکمیت انحصاری ارتجاع بر سه قوه کشور رخ داده است، فاجعه‌یی عظیم است که آینده کشور و نسل‌های بعدی را با خطرات جدی رو به رو کرده است. اعمالِ مجموعه سیاست‌های مخرب و ضدملی اقتصادی- اجتماعی در راستای تأمین منافع کلان‌سرمایه‌داری اداری(بوروکراتیک) و تجاری، شدت یافتن دهشت بارِ فقر و محرومیت که باید گفت در تاریخ معاصر میهن ما کم‌سابقه بوده است، ادامه سیاست‌ها در راستای هرچه بیشتر خصوصی کردنِ صنایع و مراکز تولیدی کشور و "تعدیل انسانی " نیروی کار، یورش برای تغییر قانون کار و پایمال کردن بیش از پیش حقوق کارگران و زحمتکشان، بر خلاف همه ادعاها و قول‌های انتخاباتی در زمینه تقسیم پول نفت میان زحمتکشان، و همچنین زمزمه احیای سیاست‌های گزینشی مطرود دهه ۶۰ در دانشگاه‌ها و ادارات کشور، سیمای واقعی دولتی ضدمردمی و آزادی‌ستیز است که هدفش سرکوب خشن و خاموش ساختن هرگونه صدای مخالفی در کشور است .

هم‌میهنان گرامی!

بی‌عدالتی بی‌سابقه، فقر و محرومیت در کنار فشارهای کمرشکن اقتصادی و خفقان شدید، در مجموع، اوضاع غیرقابل تحملی را برای بخش‌های وسیعی از جامعه و حتی بخش‌هایی از نیروهای درون و پیرامون حاکمیت فراهم آورده است. اوج‌گیری اختلاف‌ها و درگیری‌ها با دولت احمدی نژاد، مانور برای "انتخابات" مجلس و سپس "انتخابات" ریاست جمهوری که پایان کار دولت منفور احمدی نژاد است، امکان‌های نویی را برای سازمان‌دهی مجدد و تشدید مبارزه بر ضد رژیم ولایت فقیه فراهم آورده است که باید با هوشیاری از آن‌ها بهره گرفت. در چنین شرایطی، میهن ما بیش از پیش نیازمند حرکتی متحد، وسیع، و سازمان‌یافته بر ضد رژیم دیکتاتوری حاکم است. جنبش‌های آزادی‌خواهانه‌یی که کشورهای خاورمیانه را در ماه‌های اخیر فرا گرفته‌اند و به سقوط شماری از حکومت‌های استبدادی و ضدملی منطقه از جمله حکومت حسنی مبارک در مصر و در تونس منجر شده‌اند، نشان داد که با حرکت سازمان‌یافته همه نیروهای اجتماعی، و خصوصا حضور نیرومند طبقه کارگر و زحمتکشان در این روند، می توان ارتجاع حاکم را به عقب‌نشینی و تن دادن به خواست‌های جنبش مردمی وادار کرد. این نیازی است که جنبش مردمی ما از نبودِ آن رنج برده است و به پاسخ‌گویی به این نیاز، باید با تمام توان برخاست.

رفقا، اعضاء، هواداران، و دوستان حزب!

پیکار هفتاد ساله حزب توده ایران با همه فراز و نشیب‌های آن با تکیه به تلاش‌های خستگی‌ناپذیر شما امکان‌پذیر بوده و هست. در طول هفتادسال گذشته و از جمله در سال‌های اخیر، اعضاء و هواداران حزب ما با توطئه‌های گوناگون ارتجاع برای نابودی حزب شان روبه رو بوده اند، و در این مصاف دشوار پرچم پر افتخار حزب کارگران و زحمتکشان کشور را همچنان در اهتزاز نگاه داشته اند. شکست ارتجاع در نابودی حزب توده ایران به مفهوم پایان توطئه‌ها و ترفندهای رژیم نیست. رژیم استبدادی حاکم همچنان حزب توده ایران را دشمن اصلی برنامه‌های ضدملی و ضدمردمی خود می‌داند و همچنان همه تلاش‌ها و امکانات خود را به منظور ضربه زدن به صفوف حزب ما به کار می‌برد. کشتار صدها تن از کادرهای برجسته، رهبران، شخصیت‌های اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی حزب ما در جریان فاجعه ملی، که در جریان آن هزاران زندانی سیاسی جان باختند، در کنار توطئه حزب‌سازی و تلاش به قصد پراکنده کردن اعضا و هواداران و شکافته شدن صفوف حزب، بخشی از تلاش حاکمیت به منظور " کندن ریشه‌های" حزب از جامعه بوده است که تا به امروز نیز ادامه دارد. از سازمان‌دهیِ "شوهای تلویزیونی" قربانیان شکنجه برای بی‌اعتبار کردن تاریخ و مبارزات حزب توده ایران، تا خاطره‌نویسی‌های با نظارت شکنجه‌گران، برپایی دستگاه‌های عریض و طویل تبلیغاتی برای حمله به برنامه سیاسی- مبارزاتی حزب ما، و "رهبر"سازی دستگاه‌های امنیتی، هیچ‌کدام از این توطئه‌ها، با وجود همه

دشواری‌هایی که بر سر راهِ فعالیت حزب ما پدید آورده است، اما نتوانسته‌اند پیکار حزب توده ایران در راه دست یافتن به آرمان‌های والای طبقه کارگر ایران را متوقف کند. انتشار منظم و وقفه‌ناپذیر "نامه مردم"، ارگان مرکزی حزب توده ایران، برگزاری کنگره‌های سوم، چهارم، و پنجم حزب، در دشوار ترین شرایط، و نفوذ گسترده و فزاینده اندیشه‌ها و برنامه‌های مبارزاتی حزب ما در بین نیروهای اجتماعی و سیاسی کشور، نشان گرِ ادامه حیات پر ثمر حزب توده‌ها و شکست برنامه‌های ارتجاع و امپریالیسم است.

حزب ما، در دهه‌های اخیر، پس از یورش گسترده و خونین رژیم جمهوری اسلامی، همچنین با بحران‌های جنبش کارگری و کمونیستی جهان و فروپاشیِ کشورهای سوسیالیستی در دهه ۸۰ قرن گذشته میلادی و تهاجم فزاینده تبلیغاتیِ امپریالیسم جهانی بر ضد جنبش جهانی کارگری و کمونیستی رو به رو بوده است، و باید گفت که دشوار ترین آزمون تاریخ خود را با سربلندی پشت سر گذاشته است.

در هفتادمین سالگرد تأسیس حزب توده ایران، شایسته است که همراه با گرامی داشتِ خاطره تابناک ده‌ها هزار جانباخته توده ای، با مبارزات سترگ آنان تجدیدِ عهد کنیم، و اعلام داریم که: حزب توده ایران، حزب کارگران، زحمتکشان و محرومان کشور، حزب زنان مبارز و آزادی خواه، حزب جوانان و دانشجویان مبارز، حزب روشنفکران، نویسندگان و هنرمندان پیشرو و حزب افسران میهن دوست و آزادی خواه، همچنان در کنار همه آزادی خواهان و نیروهای ملی و مترقی کشور در راه ریشه کن کردنِ استبداد و استقرار آزادی، استقلال، و عدالت اجتماعی به مبارزه تاریخی خود ادامه می‌دهد و همه تلاش‌ها و امکان‌های خود را در راه دست یافتن به این آرمان‌های والا به کار خواهد گرفت.

مبارزه ادامه دارد، و آینده از آنِ خلق و نیروهای ملی و آزادی خواهی است که در کنار مردم و برای عملی شدن خواست‌های جنبش مردمی می‌رزمند!

درود آتشین به خاطره تابناک جان‌باختگان توده‌ای و همه جان‌باختگان راه آزادی، استقلال، و عدالت در کشور!

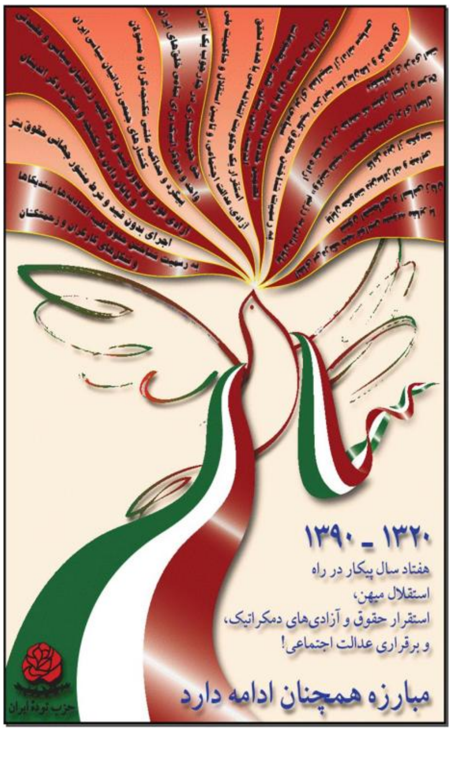
فرخنده‌باد هفتادمین سالگرد تأسیس حزب توده ایران!

با هم به سوی برپاییِ جبهه واحد ضد دیکتاتوری، برای طردِ رژیم ولایت فقیه، و استقرار آزادی، استقلال، و عدالت اجتماعی!

کمیته مرکزی حزب توده ایران

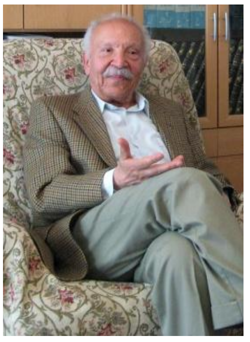
۴ مهرماه ۱۳۹۰

به نقل از نامه مردم، شماره ۸۷۸، ۴ مهر ماه ۱۳۹۰



متن کامل پیام رفیق خاوری به جشن هفتادسالگی حزب

برخیز، ای داغ نفرت‌خورده؛ دنیای لخت گرسنگان !



دوستان، رفقا !

می‌خواهم در همان حال و هوایی که نخستین روزها و ماه‌های زایش حزب سپیدموی ما برای ماندن و خدمت کردن به توده‌های کار و زحمت، این سازندگان ارزش‌های مادی و معنوی به تکاپوی تاریخ ساز خود آغاز کرد، کلامی چند با شما در میان بگذارم.

زنده یاد دکتر پرویز ناتل خانلری، پژوهشگر به نام عرصه ادب فارسی، در همان آغازین جشن سالگرد تولد حزب ما به نام دوستان حزب توده ایران با این کلمات به رهروان راه آزادی، صلح، عدالت اجتماعی، توسعه و ترقی میهن به حزب توده ایران شادباش می گوید. "امسال: جشن مهرگان ناگهان جلوه گر شده است. حزب توده ایران روز تاسیس خود را با این جشن کهن تطبیق کرده و پس از قرنها پیری کهن سال را که همه مرده اش می پنداشتند نیروی جوانی بخشیده است... مهرگان نو، جشن جنبش کوشش روح ملی ماست. در این جشن دلها به آینده‌ای درخشان امیدوار است. مهرگان نو فرخنده باد." مهرگان نو فرخنده باد

اما تاسیس و پیدایی حزب توده ایران پاسخی بود روشن و پر طنین به نیاز مبرم حل مسایل مهم اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و البته سیاسی جامعه ایرانیان. استقبال بی‌نظیر سرتاسری و گسترده وسیع ترین اقشار طبقات کارگران و دهقانان و دیگر زحمتکشان و نیز روشنفکران، زنان و جوانان میهن آینه تمام نمای این نیاز و آن پاسخ بود. به طوریکه در نخستین سال‌های تشکیل حزب صدها هزار کارگر و دهقان و پیشه ور و روشنفکر به ندای حق طلبانه حزب، آزادی، استقلال، برابری و عدالت اجتماعی پاسخ مثبت دادند. طبقه کارگر میهن تحت رهبری حزبش حرکت سریعی را از طبقه‌ای در خود به طبقه‌ای برای خود آغاز کرد. آنها در صفوف متشکل اتحادیه‌های کارگری، این یگانه ظرف گذار از نیرویی بالقوه به نیرویی بالفعل در عرصه پیکار برای دستیابی به حقوق به غارت گرفته شده استثمار بی‌رحمانه و وحشیانه دگرگونی یافتند. کارگران و زحمتکشان این سازندگان همه ارزش‌های مادی جامعه که از سر تفرعن در سیستم استثمار و غارت فعله نامیده می شدند حضور و اراده نیرومند خود را در صفوف فشرده و انبوه شورای متحده مرکزی، اتحادیه‌های کارگری که تقریبا تمام کارگران و زحمتشکان میهن را در زیر چتر خود گرد آورده بود قواعد جدید اجتماعی را به نام حزب بسیج گرشان بر پیشانی تاریخ مبارزات سیاسی و اجتماعی وطن ما به ثبت رسانید: نان برای همه، کار برای همه، مسکن برای همه، بهداشت برای همه... .

دهقانان میهن از این گرایش وسیع و سریع توده‌های کارگر به شعارهای حزب طبقه کارگران و زحمتکشان عقب نماندند. شعار لغو قواعد و قوانین جابرانه فئودالیسم از جمله لغو بیکاری و سیورسات دهقانان میهن در عقب افتاده ترین روستاهای ایران توسط توده‌ای ها طنین افکن شد و صدها هزار دهقان زحمتکش را به مبارزه برضد نظام جابرانه فئودالی فراخواند و متشکل ساخت.

شرکت وسیع و فعال زنان رزمنده و ترقی خواه میهن در صفوف حزب و در سازمان دموکراتیک زنان ایران برای دست یافتن به آرمان‌های آزادی خواهانه و عدالت جویانه ابعاد گسترده‌ء بی‌نظیری یافت.

دهها و دهها هزار جوانان میهن در سازمان جوانان حزب در همهء عرصه‌های رزم و پیکار حزب توده ایران فعالانه شرکت کردند که نمونه‌های کم نظیری در تاریخ مبارزات آزادی بخش خلق‌ها از خود به سینه تاریخ سپردند. روشنفکران مدافع منافع زحمتکشان عرصه فرهنگ و هنر مستقیم و غیر مستقیم در این نبرد نو با کهنه و خرافات پرستی جای شایسته خودشان را با حضور فعالشان در این پیکار بی‌سابقه به لحاظ گستردگی و ژرفای بی‌نظیرش در میهن به گرد حزب کار و زحمت بدست آوردند. آنچه حزب در این سالها و سالهای بعد و بعدتر در عرصه رواج و اشاعه پیشرفت‌های علمی، فلسفی و هنری انجام داده است ثروت گرانبهای بیرون از شماری است که دوستان حزب در برابر عظمت و

تاثیر شگرف آن در جامعه ما به احترام سر خم می کنند و مخالفانش اگر بخواهند به گزافه گویی و یاوه سرایی نام برده نشوند به تاثیر عظیم این جنبش فکری در جامعه خرافه زده ما شرمگینانه اذعان می کنند. امسال هم توده‌ای ها در برگزاری جشن تولد حزبشان که ۷۰ مین مهرگان را بر دوش دارد با سرافرازی یاد می کنند که حزبشان با عبور از بحران‌های سهمگین و پلیدترین نوع آن یورش مغول وار و سبعانه ارتجاع حاکم بر میهن هم چنان جای نگه داشته است و بر عهد و پیمان خود در دفاع از منافع توده‌های کار و زحمت و استقلال و آزادی و صلح و دموکراسی و عدالت اجتماعی بر میهن پای می فشارد. امسال هم توده‌ای ها در برگزاری هفتادمین سالگرد تولد حزبشان با سرافرازی یاد می کنند که آنها جنبشی را در میهن نمایندگی کرده و تداوم می بخشند که متکی بر علمی ترین جهان بینی‌ها مارکسیسم ـ لنینیسم است.

دیگر خرده گرفتن بر این گفته روز به روز دشوار و دشوارتر می شود آنهم در دورانی که بحران‌های طاقت فرسا و ویرانگر سرمایه‌داری مارکس را به تمام و کمال "رئابلیته" (تبرئه) کرده است.

با یادآوری کلام تاریخی مارکس که "خداوند تکامل نوشداروی خود را در کاسه سر شهیدان می نوشد." این مختصر را با گرامی‌داشت یاد همهء جانباختگان راه ازادی، استقلال و عدالت اجتماعی میهن به پایان می برم. و به احترام آنان برپا می‌خیزیم و یک دقیقه سکوت می‌کنیم.

زنده‌باد حزب توده ایران ، حزب کارگران و زحمتکشان میهن ما

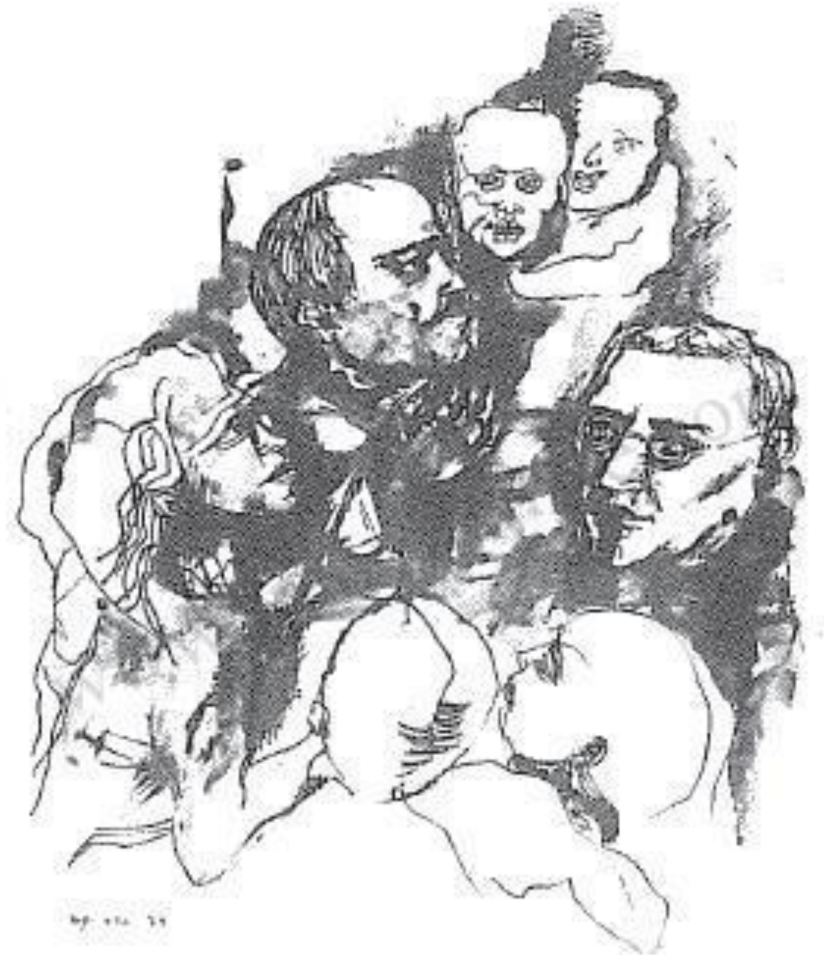
زنده‌باد سوسیالیسم

زجا به چاره گر نخیزی این زمان، رها کجا شوی ز جور ناکسان

به‌نقل از: نامه مردم شماره ۸۷۹، ۱۸ مهر ماه ۱۳۹۰



هفتادمین سالگرد بنیادگذاری حزب توده ایران فرخنده‌باد !



حزب ما توده را سازد پیروز !